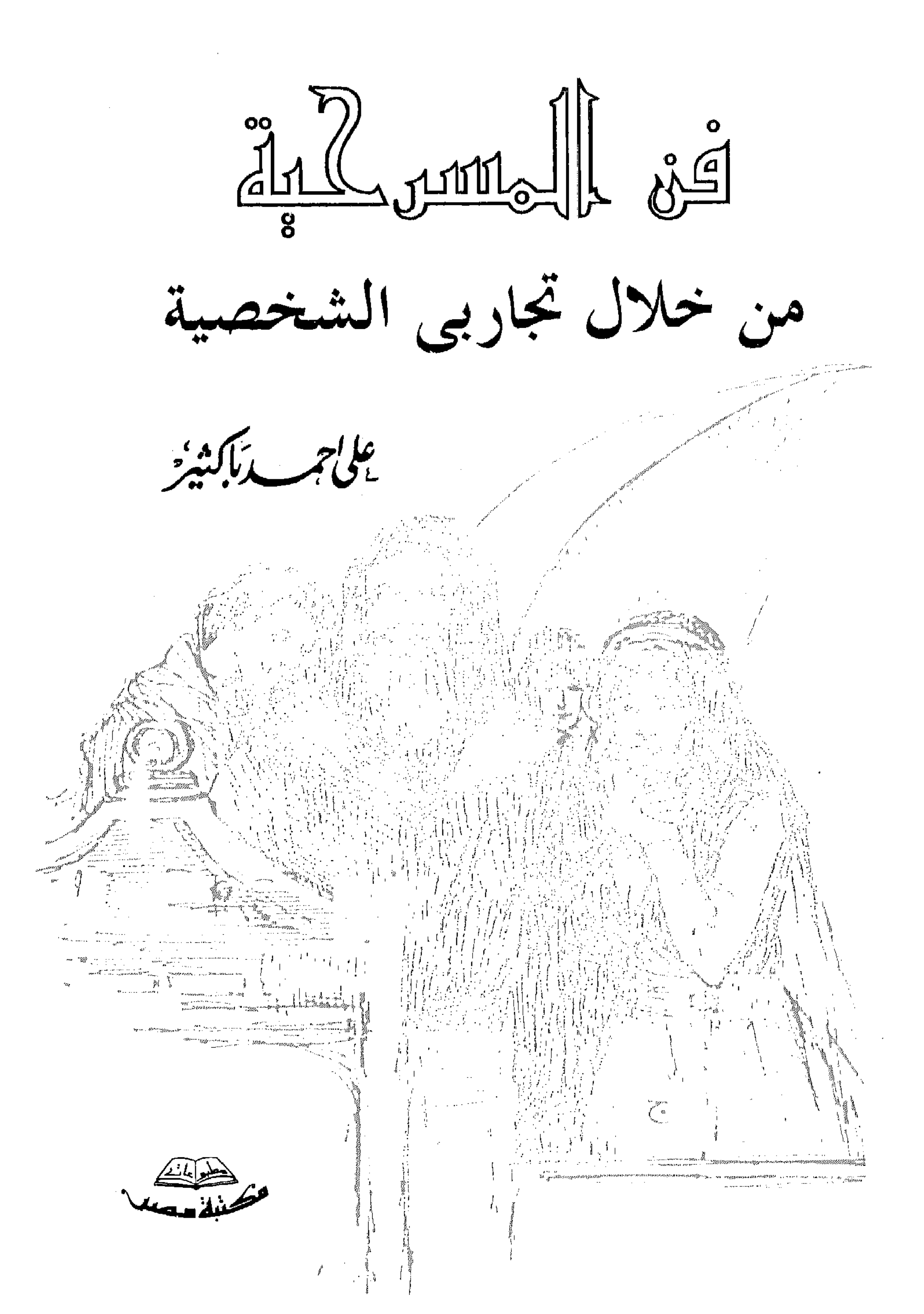
فن المسرحية

من خلال تجاربى الشخصية

على أحمد باكثير



مكتبة مصر



على أحمد باكثير

فن المسرحيّة

من خلال تجاربى الشخصية

تأليف

على أحمد باكثير

الناشــر
مكتبة مصــر
٣ شارع كامل صدقى ـ الفجالة
ت : ٥٩٠٨٩٢٠




Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

بسم الله الرحمن الرحيم

أرى لزاماً على أن أفتتح حديثى بتوجيه الشكر إلى هذا المعهد العربى الكريم على حسن ظنه بى إذ اختارنى لأحاضركم يا طلاب العرب فى فن المسرحية ولا أكتمكم أننى حاولت الاعتذار فى أول الأمر ، لأنى وإن كنت متمرساً بكتابة المسرحيات فلست بناقد ولا أحب أن أكونه ، كما لا أحب أن ألقى دروساً أو بحوثاً موضوعية فى فن المسرحية أو فن التأليف المسرحى ، فذلك شيء يختلف عن طبيعتى كل الاختلاف . غير أن مندوب المعهد الذى اتصل بى وهو الأخ الكريم الدكتور إسحق الحسينى تفضل فأقنعنى بأن ذلك ليس هو المطلوب منى وإنما المطلوب منى بوجه خاص هو أن أحدث الشباب من طلاب العرب عن تجاربى الشخصية فى الكتابة المسرحية . فلا يعدو عملى أن يكون استحضاراً لما مر بى من التجارب فى هذا الميدان . فما وسعنى إلا القبول على شيء من التحفظ والتهيب ، وذلك لما أنا مبتلى به من ضعف الذاكرة وصعوبة استحضار تجاربى الماضية ولكننى سأبذل قصارى جهدى وعلى اللّه التكلان .

بدء اشتغالى بالتأليف المسرحي :

لكى أحدثكم عن بدء اشتغالى بالتأليف المسرحي ينبغى أن أسرد لكـم مجملا من تاريخ حياتي الأدبية . كانت نشـأتي الأدبيـة الأولى فـى حضـر موت حيث بدأت أنظم الشـعر منـذ بلغـت الثالثـة عشـرة مـن عمـرى . وكان جل اهتمـامى بالشـعر ؛ ومبلـغ اجتهـادى للتـبريز فيـه ، فلـم أدع ديوانا لشاعر من الأقدمين أو المحدثـين وقـع فـى يـدى إلا قرأتـه التهامـاً . وكان مثلي الأعلى في الأقدمـين أبـو الطيـب المتنبـى وفـى المحدثـين أحمـد شوقى غير أنى لم يتح لى الاطلاع علـى شـىء مـن مسـرحياته إلا بعـد مـا رحلت عن حضر موت فأقمت برهـة فـى الحجـاز ، فكـانت مسـرحيات شوقى هى أول ما عرفت من هذا الفن المسرحي . فكان عندى عجبـاً أن أرى الشعر الذى كنت أعرفه للتعبير عن ذات الشاعر أو لوصـف شـىء من الأشياء مهما يكن موضوعياً فلابد أن يشوبه شىء من ذاتيـة قائلـه ــ كان عندى عجباً أن أرى هذا الشعر وقد تحول إلى حـوار ومسـاجلة بـين اثنين أو أكثر على نحو يجعل كل شخصية تعبر عن ذاتها ووجهة نظرهـا ، ويضعها فى صراع مع غيرها من الشخصيات : ويدور كـل ذلـك حـول قصة واحدة هى مـادة هـذا العمـل الشـعرى الـذى يؤلـف ديوانـاً صغير الحجم يختلف عن الدواوين المألوفة حيـث إنـه ينتظـم موضوعـاً واحـداً ، ولا يتناول موضوعات مختلفة كتلك الدواوين .

كان لاطلاعى على هذه المسرحيات الشوقية أثر كبير فى نفسـى فقـد هزنى من الأعماق وأرانى لأول مرة فـى حيـاتى كيـف يمكـن للشـعر أن يكون ذا مجال واسع فى الحياة حين يخرج عن نطـاق ذاتيـة قائلـه إلى عـالم

فسيح يتسع لكل قصة في التاريخ أو حدث من الأحداث . وكنت إذ ذاك ممتلئاً بالثورة على ما كان عليه حال بلدى حضر موت في التخلف عن ركب الحضارة والتأخر في كل ميدان من ميادين الحياة ، وبالسخط على الأوضاع الاجتماعية السائدة هناك ، مضافاً إلى ذلك كله أزمة نفسية أليمة من جراء وفاة شخص عزيز عليّ هو زوجي الأولى التي اختطفها الموت وهي في بواكير الشباب ، وكنت قد رثيتها في قصائد جمة كما عبرت عن سخطي على الأوضاع السيئة في بلدى في قصائد أخرى كثيرة حسب المناسبات ، وكنت خليقاً أن أنظم مزيداً من القصائد في هذين الموضوعين اللذين كانا ملحين عليّ لو لم أكن اطلعت على ذلك النموذج الغريب في استعمال الشعر لغير ما كان يستعمل له القديم فلم أشعر إلا برغبة جامحة في محاكاة هذا اللون الجديد الذى وجدته عند شوقي واتخاذ ما كان يعتمل في نفسي من الأحاسيس والمشاعر المتصلة بالأمرين السابق ذكرهما مادة لموضوع هذه المحاكاة . فكان أن كتبت مسرحية شعرية أسميتها « همام أو في عاصمة الأحقاف » . وذلك في مدينة الطائف حيث كنت أقضى فترة الصيف بين طائفة من أدباء الحجاز أخص منهم بالذكر الأستاذ حسن محمد كتبى الذى نعمت بصحبته في تلك الأيام فكنت أطلعه على ما أنظم من المسرحية أولا بأول وأشهد أنه كان لتشجيعه فضل كبير في إنجاز هذا العمل .

وقد كتبت هذه المسرحية دون أى إلمام سابق ـ كما وصفت ـ بفن المسرحية ـ بله أصول التأليف المسرحي ، فكانت النتيجة ـ وهذا ما يهمني أن ألفت نظركم إليه ـ قصائد ومقطوعات من الشعر بين رقيق

وجزل يجمعها موضوع واحد وينظمها إطار واحد . ولكن لا يمكن تسميتها مسرحية إلا على سبيل التجوز لافتقادها إلى المقومات الأساسية للمسرحية من بناء وحركة وحوار ورسم شخصيات .

وهذا يفتح باباً للسؤال الآتى : هل على من يريد أن يتصدى للكتابة المسرحية أن يدرس أولا أصول التأليف المسرحي أم يكفى فى ذلك وجود الموهبة لدى الكاتب ؟ والجواب على ذلك أنه لابد من وجود الموهبة على أى حال ولكنها لا تكفى وحدها بل يجب الإلمام بأصول التأليف المسرحي سواء بدراستها في الكتب الموضوعة لهذا الغرض ، أو عن طريق تتبعها وتأملها فى النماذج الصالحة من أعمال الكتاب المسرحيين المشهود لهم بالفضل والتبريز واستخلاص القواعد والأصول من تلك النماذج . وهذه الطريقة الثانية أفضل وأنجح . وأكمل من ذلك كله أن يجمع الكاتب بين الطريقتين بأن يكثر من قراءة النماذج الصالحة ويعيد قراءتها والتأمل فيها مرة بعد مرة وأن يدرس فى الوقت ذاته الأصول النظرية للتأليف المسرحي ويحاول تطبيق ما يقرأ منها على النماذج التى بين يديه .

دراستى الأدب الإنجليزى :

كانت ثقافتى الأولى عربية خالصة وظلت كذلك حتى حضرت إلى مصر فعزمت على أن أدرس الأدب الإنجليزى لما بلغنى أنه غنى بالشعر الرفيع ، فقد كانت غايتى إذ ذاك بعد أن أصقل موهبة الشعر عندى وأعد نفسى لأكون شاعراً كبيراً وعسى أن تفتح لى هذه الدراسة آفاقاً جديدة فى الشعر. فالتحقت بقسم اللغة الإنجليزية فى كلية الآداب

بجامعة القاهرة وما أن سلخت عاماً فيها حتى وجدتنى فى بلبلة نفسية من حيث نظرتى إلى الشعر الذى كنت أنظمه وأنشره فى الصحف فقد غيرت هذه الدراسة من نظرتى لمفهوم الأدب كله . فأخذت أعيد النظر فى المقاييس الأدبية التى كانت عندى من أثر ثقافتى العربية ويهمنى هنا أن أخص بالذكر ما يتعلق بدراسة المسرحية فقد انجذب قلبى إليها أكثر من انجذابى إلى غيرها من فنون الأدب الأخرى كالقصة والأقصوصة والملاحم والشعر القصصى وكان يستهوينى بوجه أخص أعمال شكسبير ، ولعل مرجع ذلك ـ بالإضافة إلى مكانته المعروفة فى هذا الفن ـ أنه شاعر وأنا كنت إذ ذاك ما زلت أعتبر الشعر ميدانى الأول فلا غرو أن أفتتن بشكسبير باعتباره يجمع بين الفن القديم الذى أحبه وهو الشعر وبين هذا الفن الجديد الذى بدأت أكتشف فى نفسى الاستجابة إليه وهو فن المسرحية .

وقد نتج عن هذه الأزمة النفسية التى عانيتها من جراء تغير مقاييسى الأدبية ـ كما أشرت ـ أن انقطعت برهة عن نظم الشعر ، تمت فى خلالها تجربة جديدة بالنسبة إلىّ ثم تبين أنها جديدة أيضاً بالنسبة إلى مستقبل الشعر العربى الحديث وأعنى بها محاولة إيجاد الشعر المرسل فى اللغة العربية .

واتفق فى ذلك الحين أن حدث حادث فى مقاعد الدرس كان له أثر كبير فى دفعى إلى التعجيل بهذه المحاولة وخلاصته أن أحد مدرسينا الإنجليز تحدث ذات يوم عن الشعر المرسل وكيف أن اللغة الإنجليزية اختصت بالبراعة فيه والتفوق على سائر اللغات وكيف أن الفرنسيين

حاولوا محاكاته فى لغتهم فكان نجاحهم محدوداً ، ثم قال : ومن المؤكد ألا وجود له فى لغتكم العربية ولا يمكن أن ينجح فيها فاعترضت عليه قائلا : أما إنه لا وجود له فى أدبنا العربى فهذا صحيح لأن لكل أمة تقاليدها الفنية وكان من تقاليد الشعر العربى التزام القافية .

ولكن ليس هناك ما يحول دون إيجاده فى اللغة العربية فهى لغة طيعة تتسع لكل شكل من أشكال الأدب والشعر . فاكتفى بأن أعرض عنى وشعرت عندئذ بأن علىّ أن أتحدى هذا الزعم وأدحضه بالبرهان العملى ، وانصرفت من الدرس وقد ملك علىّ هذا التحدى كل أمرى ، فبدا لى أن خير ما أبدأ به فى هذا السبيل هو أن أترجم فصلا من شكسبير على هذه الطريقة فذلك أجدر أن ييسر لى هذه التجربة وأعون على النجاح فيها .

وأحب أن أذكر لكم هنا بين قوسين أننى قد سبق أن ترجمت له فصولا من مسرحيته (الليلة الثانية عشرة) ولكن على طريقة الشعر المقفى المألوف ونشرت بعض ذلك فى مجلة الرسالة (رسالة الزيات) وهذا بالطبع يختلف عن المحاولة الجديدة التى بين يدى . وكنا فى تلك السنة ندرس مسرحية روميو وجولييت فلا غرو أن وقع اختيارى عليها فاخترت مشهداً من مشاهدها وبدأت أفكر فى ترجمته فاتفق أن جاء الوزن فى بحر المتقارب (فعولن فعولن فعولن فعول) دون أن أعى ما ينطوى عليه ذلك من الدلالة . ثم مضيت فى عملى مرسلا نفسى على سجيتها فى اختيار ما يناسب المقام من البحور والأوزان فاكتشفت بعد لأى أن البحور التى تصلح لهذا الضرب الجديد من الشعر هى تلك التى

تتكون من تفعيلة واحدة مكررة كالكامل والرجز والمتقارب والمتدارك والرمل ، لا تلك التى تتألف من تفعيلتين مختلفتين كالسريع والخفيف والبسيط والطويل فإنها لا تصلح .

وسأورد لكم شيئاً من هذه الترجمة على سبيل المثال .

هذه جولييت وهى توشك أن تحتسى السائل المنوم الذى أعطاه لها الراهب لتكون فى هيئة الموتى مدة اثنتين وأربعين ساعة ريثما يحضر زوجها روميو فينطلق بها من القبر .

الوداع الوداع ! إلهى يعلم وحده .
أين يجمعنا الدهر بعد اليوم .
هذى برداء الخوف النافض راجفة فى عروقى
حتى لتكاد تجمد سعر حياتى .
فلأنادهما لتعودا إلىّ لتسكين روعى .
يا حاضن ! لا لا فماذا عساها تصنع عندى ؟
إن هذا الدور القانط لا بد لى أن أمثله وحدى .
يا جام هلم إلى !
ربما لا يصنع لى شيئاً ألبتة هذا المزيج .
أفأغدو غداة غد زوج باريس ؟
كلا . يأبى خنجرى هذا . فلتبق إلى جانبى (تضع خنجرها بجانبها)
ربما كان سماً أراد به القس ألا أعيش .
لئلا يكون زواجى الجديد وبالا عليه .
إذا علموا أنه قد زوجنى من قبل بروميو

أخشى هذا ، بيد أني غير مصدقة أن يكون .
فهو لم يبرح معدوداً بعد من الصالحين .
ربما أن شربت الجام وألقى بى فى الضريح .
أستيقظ قبل مجىء حبيبى روميو لينقذنى .
ويل أمى إذن من مشهد يوم مهول !
أو لست أموت من الاختناق
فى ذاك القبو الذى
لا يهب بفوهتها النكراء نسيم عليل ؟
أو إن لم أمت فهى أم الدواهى : أليس حرى
أن هول الموت مضافا لهول الليل البهيم
مضافا لوحشة ذاك المكان الفظيع ،
ذلك المستقر القديم وذاك القبو المخيف ،
حيث منذ مئات السنين عظام جدودى
منضودة بعضها فوق بعض هناك .
حيث تيبالت ثم غريض الجراح
لقى يتفصد فى كفنيه صديدا وقيحا .
حيث الأرواح ترود ـ كما يزعمون ـ
خلال المقابر فى ساعات من الليل معلومة .
ويلاه . أليس حرى إن تيقظت قبل الأوان .
أما روائح منتنة أو صياح مخيف
كمثل صياح (أبى الروح) يجتث من أرضه

فيراع له السامعون فينطلقون مجانين .
أواه إن استيقظت وحولى هذى المرائى التى
تقشعر لها الأبدان ، أليس يجن جنونى
فألعب بالمتناثر من أوصال جدودى .
وأقصد نحو الممزق تيبالت أنسله من أكفانه .
ثم أعمد فى هذه السورة العظمى
لفقار نسيب كبير فأحملها كالهراوة
أحطم رأسى بها وأطير دماغى شعاعا !
ويكأنى أرى شبحا لنسيبى تيبالت
ينشد روميو الذى شكه بذباب حسامه
قف يا تيبالت مكانك ! هأنا يا روميو جئتك !
أنا شاربة هذا من أجلك !

إخناتون ونفرتيتى :

وأحسست بعد أن أتممت هذا العمل ورضيت بعض الرضا عن نجاح هذه التجربة أن قد آن الأوان لأؤلف مسرحية على هذه الطريقة فوقع اختيارى على موضوع إخناتون الذى استهوانى تاريخ حياته وحركته الدينية وثورته على كهنة آمون وتبشيره بالحب والسلام . والجديد فى ذلك أننى التزمت بحرا واحدا فى هذه المسرحية هو البحر المتدارك الذى أدركت من تجربتى الأولى أنه أصلح البحور كلها لهذا الضرب .

وغنى عن البيان أن هذا العمل جاء أكمل بكثير من مسرحية

« همام » التى ألفتها فى الحجاز وقد ظهر فيه تأثرى بشكسبير الذى كنت أحتذيه إذ ذاك سواء فى العلاج أو فى استعمال الشعر المرسل .

ولكن هذا الشعر المرسل لم يستقبل عند ظهوره بالترحيب أو الاستحسان إلا من قبل المرحوم الأستاذ إبراهيم المازنى الذى تفضل رحمه الله فكتب مقدمة للمسرحية أشاد فيها بهذه التجربة فى الشعر المرسل وصلاحيته للمسرحية . وكنت أظن أننى سأتابع كتابة المسرحيات بهذا الشعر غير أن تجاربى جعلتنى بعد ذلك أقطع بأن النثر هو الأداة المثلى للمسرحية ولا سيما إذا أريد بها أن تكون واقعية . وأن الشعر لا ينبغى أن يكتب به غير المسرحية الغنائية التى يراد بها أن تلحن وتغنى أى « الأوبرا » .

الواقع أن المسرحية الشعرية ـ أو بعبارة أدق ـ المسرحية المنظومة لم يعد لها مكان اليوم اللهم إلا عند عدد قليل جداً من الكتاب مثل ت . س اليوت وماكسويل أندرسون . حقا كان الشعر لغة المسرح عند كتاب اليونان والرومان وكان كذلك عند شكسبير وأقرانه فى العصر الإليزابيثى وعند راسين وكورنى فى فرنسا ولكن هذا التقليد وهو التزام الشعر فى المسرحية قد مات من عهد طويل ، وإن ظلت المحاولات تبذل لإحيائه منذ القرن التاسع عشر حتى اليوم . ومن أشهر من حاول ذلك الشاعر الإيرلندى الكبير يتس الذى كان يعتقد أن إحياء الشعر فى المسرح هو الطريقة الوحيدة لإنقاذ المسرح من غلبة الاتجاه الذهنى عليه ولإعادة الوقد العاطفى إليه وقد نجح فى ذلك غير أن نجاحه هذا كان مرجعه إلى الظروف التى صاحبت انبعاث الروح القومية الإيرلندية

ولذلك ما لبثت الحركة المسرحية فى إيرلندا أن انقلبت بعده من الاتجاه الشعرى إلى الاتجاه الواقعى .

ومعظم هذا الشعر الذى أشرنا إليه هو الشعر المرسل وهو شعر فيه تحرر وانطلاق وليس مقيداً بإسار القافية فهو أصلح للمسرحية إن كان لابد من استعمال الشعر فيها . وكان الممثلون فى تلك العهود يلقونه بصورة تقرب من إلقاء النثر فلا يكاد الرجل العادى يدرك أنه شعر موزون . وكان الإلقاء فى التمثيل عموماً يعتمد إذ ذاك على التفصح والجلجلة وتفخيم الألفاظ وذلك قبل أن تنشأ الطريقة الواقعية فى الإلقاء والتمثيل .

وعندى أن قيمة هذا الشعر فى المسرحية تتلخص فى أن التزام الكاتب المسرحى لقيود النظم قد يمنحه قوة فى التعبير لا يمنحها له الكلام المنثور المناسب فى سهولة ويسر . ومثل ذلك مثل الماء الذى يتفجر من صنبور ضيق يكون أقوى اندفاعاً مما لو كان ينهمر من فتحة واسعة . وهذا بالطبع حين تتساوى الطاقة التعبيرية فى الحالتين حيث تصدر الطاقة من كاتب واحد أو من كاتبين متقاربين . هذا فى رأيى هو كل الفرق بين الشعر المرسل والنثر . فرق يتعلق بالكاتب نفسه وما يعطيه هذا أو ذاك من قوة أو ضعف . أما بالنسبة للجمهور حين يشاهد المسرحية فلا أحسب أن هناك كبير فرق بين أن يكون ما يسمعه نثراً أو شعراً مرسلا ولا سيما إذا كانت طريقة الأداء فى التمثيل هى الطريقة الواقعية دون الطريقة الإلقائية المجلجلة .

وإذا كان هذا هو كل الفرق بين النثر والشعر المرسل في استخدامهما كأداة للمسرحية فإن الفارق كبير واسع المدى بين النثر والشعر المقفى القائم على اتخاذ البيت وحدة نغمية مستقلة ، فهذا الشعر أبعد ما يكون عن الصلاحية ليكون لغة المسرح لأن استناده إلى البيت الكامل كوحدة مستقلة عن سابقه وعن لاحقه يعمل على تجزئة الوحدة التعبيرية وتقطيعها إلى وحدات متساوية مستقل بعضها عن بعض دون مراعاة لاختلاف الجمل المسرحية طولاً وقصراً . وينشأ عن ذلك أن الجمل المسرحية التي تكون أطول من أن يستوعبها بيت واحد تنشطر في بيتين تفصل القافية بينهما فصلاً واضحاً ليس من السهل على المستمع أن يغفل عنه . وكذلك الحال في الجملة المسرحية التي تكون أقصر من أن تشغل بيتاً كاملاً فإما أن يصلها الكاتب بجملة مسرحية أخرى أو بجزء من جملة مسرحية أخرى وإما أن يضطر إلى الحشو لتكملة البيت .

وخلاصة ما سبق أننا إذا ما أردنا أن نوجد المسرحية الشعرية عندنا فإن أصلح أداة لذلك هو الشعر المرسل على الوضع الذي وصفناه من قبل وهو المستند إلى التفعيلة ـ لا البيت ـ كوحدة نغمية ، فتتلاحق التفعيلات في الجملة المسرحية الواحدة متصلة مترابطة دون نظر إلى الحيز الذي تشغله ، فقد تشغل ما كان يشغله بيت واحد أو أكثر أو أقل . شأنها في ذلك شأن الجملة النثرية . ولتوضيح ذلك سأورد لكم نماذج لهذا الشعر من مسرحيتي إخناتون ونفرتيتي : هذا إخناتون وهو محزون لوفاة زوجته الأولى (تادو) يقص على والدته بعض ذكرياته معها .

فطفقت أقبلها قبلات الشهر الذى
غابته بأيامه ولياليه فى
ثغرها المعسول اللذيذ وفى وجنتيها الموردتين
وفى شعرها الذهبى الجميل . وكانت
تعد على وكنت أغالطها فى الحساب .

ويقول فى موضع آخر :

طالما كانت تستيقظ فى الأسحار فتكتم أنفاسها
وتقبل ما بين عينيّ فى رفق حتى لا توقظنى .
وأسارقها الطرف حينا فحينا فألمح فى شفتيها ارتعاش الصبى
قد اختلس الحلوى من مخدع جدته الشمطاء ،
وفى عينيها اغتباط الطفل تملأ من ثدى أمه !
ثم يغزو التثاؤب فاها الجميل ،
ويلوذ النعاس بأهدابها فتميل
إلى جنبى و تعود إلى نومها فى طمأنينة وغرارة .

ويقول :

ما أنس من الأشياء فلن أنسى
ما كنا نخرج فى أنفاس الصباح الجديد ،
إلى الروض المطلول فتنساب بين الغصون .
نبلل أوجهنا بالطل النضيد ،
ونسير على العشب المنضور ،
ونعدو هنا وهناك على المرج المسحور ،

ونجمع شتى الأزاهير ننظمها مثل الأكاليل ،
ونجرى وراء الفراش الجميل
نطارده من غصن لغصن فأمسكه ، فتشير
علىّ بإطلاقه من جديد فأطلقه فيطير
فترنو إليه وفى فمها بسمة بيضاء
كما يبسم الأريحى الكريم ارتاح لفك أسير .
ونحس بمس اللغوب فنقصد نحو الجدول
نقعد فوق صفاة على شطه ملساء .
فندلى أرجلنا فى الماء ونرسل أبصارنا فى الفضاء .
ويغنى لى فمها المعسول الصغير
على ألحان خرير الماء النمير
أغانى ميتانيا بين زقزقة العصفور ،
وتغريد الشحرور ووسوسة النسمة الجواس
خلال غصون الأيك النضير .

فى هذه النماذج ترون الجمل المسرحية فى معظمها طويلة منسرحة يمكن أن يلقيها الممثل فى نفس واحد لو استطاع . وقد تبصرون فيها بالقافية أحياناً ولكنها لا تجزئ الصورة ولا تتلاحق فى رتابة وجمود بل تظهر هنا وهناك فى ومضات كالبرق الخاطف فتضاعف موسيقية الجملة المنطلقة دون أن تحبسها أو تحد من انطلاقها وانسيابها حتى منتهاها .

وإليكم نموذجا آخر من المسرحية لا يحتوى على جمل مسرحية طويلة مطردة بل يحتوى على جمل مسرحية متقطعة تعبر عن التوتر العصبى

والاحتدام الشعورى وذلك عندما رأى إخناتون انهيار الآمال التى علقها على ما كان يدعو إليه من دين الحب والسلام فثار على ربه ثورة عاتية .

ما هذى النار التى تتضرم فى صدرى ؟

آه ما أقسى ألمى !

ربى أين أنت ؟ أما تصغى لدعائى !

إن لم تشفق يا رب علىّ فأشفق على دينك .

أين لطفك بى ؟ أين عونك لى ؟ أين تأييدك ؟

ربى أين أنت ؟ أموجود أنت ، أم شبح ؟

ما كنت أظن إلهاً يسمعنى ويرانى

ليت شعرى أنشأتنى أنت أم أنا أنشأتك ؟

أنا من صنع يمناك أم أنت يا ربى من صنع خيالى ؟

(رعد وبرق)

أغضبت الآن ؟ أأسمعتك الآن ؟ أم هذا غضبى ؟

أين حبك ؟ أين سلامك ؟ ما كانا إلا طيفاً من خيال

وهماً باطلا وضلالا أى ضلال .

(صاعقة تخر قريباً من القصر)

أرسلها صاعقة تطوينى لا أخشاك .

عدت لا أرجوك فكيف أخافك ؟

سأسل السيف ، سأعصى أمرك ، سوف أبيح القتال .

سأذبح أعدائى كهان آمون ومن والاهم

وناصرهم لا أبقى منهم نافخ نار .

إنهم ليسوا أعداءك بل أعدائى !
السيف السيف : ابغوا لى حور محب . أين حور محب ؟!

المسرحية الغنائية (الأوبرا)

قلت فيما سبق أن تجاربى المسرحية جعلتنى أعدل عن الشعر جملة وأرى أن النثر هو اللغة الطبيعية للمسرحية وأن الشعر لا ينبغى أن يكتب به غير المسرحية الغنائية التى يراد بها أن تلحن وتغنى وهى (الأوبرا) .

وقد قمت أنا بتجربة من هذا النوع فى مسرحيتى (قصر الهودج) التى كتبتها بعد (إخناتون ونفرتيتى) بسنوات ، وبعد أن كتبت عدة مسرحيات قبلها بالنثر .

وفى قصر الهودج هذه حرصت على أن أجعل نظمها موسيقيا ما أمكن لتكون صالحة للتلحين وللغناء ، ولم أتقيد فيها ببحر واحد . بل استعملت مختلف البحور حسبما يقتضى المقام ، مراعيا فى ذلك مطابقتها لحالات التعبير المختلفة ومتحاشيا اطراد البحر الواحد والقافية الواحدة ما أمكن حتى لا تكون المسرحية مجموعة من القصائد مضموما بعضها إلى بعض كما حرصت على التنويع فى القوافى ليكون ذلك أبلغ فى التنغيم الموسيقى .

وسأورد لكم بعض أبيات منها على سبيل المثال :

هذا موقف بين سلمى البدوية وبين الخليفة الفاطمى (الآمر بأحكام الله) حين قابلها متنكرا فى زى رسول أعرابى ليخطبها للخليفة دون أن تعلم حقيقته فهى تحاوره فى لطف لتتنصل من قبول خطبة الخليفة معتذرة بارتباطها بابن عمها ابن مياح .ولما لم يستطع إقناعها بقبول الخليفة انقلب يغازلها لنفسه بحسبانه رسول الخليفة .

هو : عشت يا سلمى طليقة لست للمدن صديقة

لا تحبين مغانيها ولا الدور الأنيقة

هى : لطف الله بحالك قد فهمت الآن قصدى

هو : كيف لا أفهم ذلك والذى عندك عندى

أنا من رأيك يا سلمى وميلى مثل ميلك

آه لو تسمح لى الأيام يا سلمى بنيلك

أنت لى لست لغيرى وأنا لست لغيرك

إن لى قلبا كقلبك

هى : عجبا ... هل أنت مجنون ؟

هو : نعم يا نور عينى

أنا مجنون بحبك

قسما بالدر فى ثغرك والورد بخدك

إننى عبدك يا سلمى حنانيك بعبدك

هى : (غاضبة) : حسبك اخرس قطع الله لسانك

هو : يا حياتى حفظ الله زمانك

أتسبين لسانا يتغنى بعبيرك وجمالك وشعاعك

هي : بل لسانا كاذبا خنت به عهـــ ـــد أميرك باحتيالك وخداعك

هو : المليـــك انســـيه لا تجريـــه يا سلمى ببالك أو خيـــالك

أنـا خـير منــه يا سلمـى وأولى بجمـــالك ودلالـــك

هي : آه لـو يسـمع مـا قلـت الملـك لمحاك السيف من هذا الوجـود

هو : كيف يمحو السيف صباً هام بـك حبك الخالـد أولاه الخـــلود

هي : ســـيف مولانـــا الخليفـــة سيعافيك غدا مـــن جنونـك

هو : ليس بي للقتـــل خيفـــة فلقد ذقت الردى من عيونـك

وينبغي أن يكون واضحا مما ذكرنا أننا نقصد بالشعر هنا الكلام المنظوم . أما الشعر بمعناه الواسع ، الشعر غير المقيد بالنظم فهو صالح للمسرحية إذا اقتضى الحال في بعض المواقف أن يرتفع التعبير إلى هذه المرتبة .

وهذا دليل آخر على إمكان استغناء المسرحية عن النظم في كل حال، لأن الكاتب المسرحي يستطيع أن يتبع أسلوب الشعر كلما احتاج إلى ذلك دون حاجة إلى النظم .

ولا ريب أن للموضوع دخلا في اختيار لغة المسرحية . فلا مجال للغة الشعرية مثلا في الموضوعات الاجتماعية والسياسية وإنما مجالها في الموضوعات التي تعالج المشكلات الكبرى في الوجود والتي تتجاوز حدود الواقع المادى والنفسي وتتطلع إلى آفاق المجهول أو تضرب في سراديب اللاشعور . هناك حيث تقف اللغة العادية عاجزة عن التعبير أمام تلك المعارض الحافلة بالصور المتذبذبة والأخيلة الرفافة فلا تنفع فيها

غير لغة الشعر ، ولا يتعين في الشعر هنا أن يكون نظما كما سبق ، بل يمكن أن يكون نثرا فالمهم أن يحتوى على جوهر الشعر والخاصية الأصيلة فيه .

وأحب أن أقرر في هذا الصدد أن اللغة الشعرية التي في مسرح شكسبير ليس مأتاها من أنه اتخذ أسلوب النظم فإنه لو لم يتقيد بالنظم لبقيت له لغته الشعرية وسبحاتها العلوية كما هي . وما كان إيثاره النظم على النثر إلا جريا على العادة المتبعة في ذلك العصر من التزام النظم في المسرح أسوة بالمسرح القديم عند اليونان والرومان .

نشأة الفن المسرحى

نشأ الفن المسرحى عند جميع الشعوب : عند الهنود وعند الصينيين وعند اليونان في ظل المعابد كجزء من ألوان العبادات التي يقومون بها . ثم تطور حين انفصل عن المعبد إلى الحياة فصار فناً مستقلا عن الدين يقصد لذاته من أجل المتعة الفنية .

وعند بعض الأمم لم يقدر له الانفصال عن المعبد فاندثر لما اندثر المعبد نفسه كما حدث ذلك للمصريين القدماء فإن أقدم نص تمثيلي معروف اليوم هو درامة أوزيريس وهي تحكى قصة هذا الإله المصرى القديم ومصرعه على يد أخيه (ست) الذى قطع جثته أشلاء وبعثرها في أنحاء الوادى ، وبحث زوجته إيزيس عن أشلاء زوجها ثم انتقام ابنهما حورس من عمه (ست) . فكان الكهنة يمثلون هذه المسرحية في المعبد . ومما لا

شك فيه أن لديهم مسرحيات أخرى كانوا يمثلونها فى معابدهم إلا أنها اندثرت لما اندثرت الديانة الفرعونية القديمة .

هل وجدت الدرامة عند العرب ؟

لم يحفظ لنا التاريخ شيئا عن وجود شيء من الدرامة عند العرب فى وثنيتهم الجاهلية ولعل مرد ذلك إلى أن الوثنية العربية لم تكن وثنية أصيلة إذ هى فى الواقع صورة مشوهة من دين قائم على التوحيد هو دين إبراهيم وإسماعيل ، ولذلك لم تتكون لها تقاليد عميقة كما كان الشأن لدى الوثنيات الأخرى .

فهذه مناسك الحج مثلا يمكن أن تعد صورة من صور الدرامة لتمثيل ذكريات إبراهيم الخليل وسيرة زوجته هاجر أم إسماعيل . وقد كان العرب فى الجاهلية يقومون بهذه الشعائر من قديم . ثم أقرها الإسلام بعد ذلك على أنها مناسك لحج بيت اللّه الحرام .

على أننا نلحظ وجوه اختلاف بين هذه المناسك وبين الطقوس الدينية التمثيلية عند الشعوب الأخرى فبينما كانت هذه الطقوس يقوم بتمثيلها جماعة من الناس نرى هذه المناسك يقوم بها جميع أفراد الأمة العربية . أى أنهم لا يشهدون طائفة منهم تقوم بتمثيل هذه الذكريات بينما الباقون يتفرجون عليهم كما هو الشأن عند الشعوب الأخرى . وكذلك لا توزع الأدوار المختلفة بين أفراد تلك الطائفة كل واحد منهم يقوم بدور معين ، بل تقوم الأمة كلها بالتمثيل ويقوم كل فرد فيها بتمثيل الأدوار المختلفة كلها فالسعى بين الصفا والمروة مثلا هو تخليد لذكرى هاجر أم

إسماعيل إذ كانت تتردد بينهما باحثة عن الماء لتروى به عطشها وعطش ابنها . فهذا دور من أدوار هذه الدرامة وهو لا يسند إلى امرأة تقوم به مثلا ، بل يقوم به مع سائر الأدوار الأخرى الرجال والنساء جميعاً وهكذا فى بقية الأدوار التى نسميها مناسك الحج .

ولا شك أن هذه الظاهرة التى لا نعرف لها نظيراً عند الأمم الأخرى مرجعها إلى هذا الدين القيم دين التوحيد الذى يجعل التقديس لله وحده ولا يعترف بتقديس من سواه من الأشخاص . ولذلك تعذر عند العرب وجود التمثيل بمعناه المعروف لدى الأمم التى تدين بتعدد الآلهة وتقديسها وإسناد الصفات البشرية إليها إذ كان معظم هؤلاء الآلهة فى الأصل من البشر ممن كانوا ملوكا عظاماً لهم أو أبطالا فى تاريخهم فلما ماتوا اتخذوهم آلهة وعبدوهم .

وإذا لم يوجد المسرح عند العرب فى جاهليتهم فأحرى ألا يوجد لديهم بعد الإسلام الذى قضى على تلك الوثنية العربية وأعاد إليهم دين التوحيد كأصفى وأنقى ما يكون التوحيد .

وقد أشرنا فيما سبق إلى أن تقديس الأشخاص من مظاهر الوثنية ، والإسلام ينهى عن ذلك نهياً مشدداً ، وإلى أن نشأة الدرامة فى ظل المعابد الوثنية كانت تقوم على تقديس من كانوا ملوكا أو أبطالا ثم ألّهوهم بعد وفاتهم . ونضيف إلى ذلك الآن أن مما يؤيد هذا الذى ذهبنا إليه أن نوعا من الدرامة قد نشأ عند مسلمى الشيعة من الفرس لما يدينون به من تقديس أشخاص من أهل البيت كالحسين بن على رضى اللّه

عنهما مثلا فقد اتخذوا من مأساته الدامية بكربلاء نواة لمسرحية يمثلونها كل عام فيبكون وينوحون .

غير أن هذه المسرحية بقيت كما هي لم تتطور ولم تنفصل عندهم عن الشعائر الدينية ولعل السبب في ذلك أن هذا التطور يقتضي زمناً طويلا وأن اتصالنا اليوم بأدب الغرب وما عرفناه من فنه المسرحي يحول دون تطور هذا المسرح الشيعي إذ يكون أسهل عليهم أن يحتذوا نماذج الغرب في التمثيل لو أرادوا ذلك فمثله كمثل الصناعات اليدوية التى كانت قائمة فى الشرق لم تلبث أن ماتت حين ظهرت النهضة الصناعية فى الغرب .

حقاً كان بعض الوعاظ يعمدون إلى أسلوب التمثيل فى وعظهم ، كما روى عن ذلك الصوفى الذى كان يخرج إلى ظاهر بغداد فيلتف حوله الناس فيكلف أتباعه بأن يمثل أحدهم أبا بكر الصديق وآخر عمر ابن الخطاب وهكذا بقية الصحابة والخلفاء فيثنى هو عليهم ويشيد بأعمالهم أو يحاكمهم ويقضى فيهم قضاءه ، ولكن هذا التمثيل كان فى حدود ضيقة فلم يكن له أى شأن يذكر ولا نحب أن نستطرد إلى ذكر خيال الظل والأراجوز وانتشارهما فى أيام الأيوبيين والمماليك فبالرغم من وجود الظواهر التمثيلية فى هذين الفنين فإنهما لا يدخلان فى باب التمثيل المسرحي الذى نتحدث عنه .

ونحن نريد أن نخلص من هذا كله إلى مناقشة فكرة طالما رددها بعض الكتاب والباحثين من أن الفن المسرحي لا يرجى أن يزدهر عندنا فى الشرق العربى كما ازدهر فى البلاد الأخرى لعدم استناده إلى جذور

دينية عميقة كما هو الحال فى تلك البلاد التى نشأ فيها المسرح منبثقا من الشعائر الدينية ثم تطور مع الأيام حتى استقل عنها فناً علمانياً كما يقولون . وعندى أن هذه الفكرة بعيدة عن الحقيقة فالفن المسرحى إن كان انبثق قديماً من الطقوس الدينية عن بعض تلك الشعوب فقد انفصل عنها من وقت بعيد وأصبح فنا مستقلا بأصوله وقواعده ، وقد تناول من الموضوعات التى لا صلة لها البتة بالدين أكثر من الموضوعات الدينية التى كانت أصل نشوئه فلم تعد لهذه الحقيقة التاريخية أية أهمية بالنسبة لحاضر الفن المسرحى ومستقبله .

وهو بالنسبة إلينا فن جديد اقتبسناه من الغرب كما اقتبسنا الفنون الأدبية الأخرى التى لم تكن معروفة لديناكالقصة والرواية ، وقد اقتبسناه فى صورته الأخيرة المتكاملة . وسيزدهر عندنا حتما على قدر اهتمامنا به واحتفالنا له . شأننا فى ذلك شأن غيرنا من الشعوب التى تهتم به اليوم بقطع النظر عن وجود جذور دينية له قديمة أو عدم وجودها . وفرق كبير بين القول بأن هذا الفن لم يزدهر بعد عندنا لحداثة عهدنا به وبين القول بأنه لا يرجى له الازدهار فى المستقبل لوجود مانع يحول دون ذلك هو عدم استناده عندنا إلى جذور دينية قديمة .

وما لنا نذهب بعيداً فنظرة إلى المحاولات التى قام بها كتابنا فى هذا الميدان تثبت لنا بطلان هذه الفكرة فقد وجدت لدينا مسرحيات أصيلة لا يقل مستواها كثيراً عن مستوى المسرحيات العالمية . وإذا كان عددها اليوم قليلا فإننا نرجو أن يكثر فى المستقبل وخاصة إذا بذلت لتشجيع المسرح والنهوض به رعاية أكثر مما يبذل له اليوم .

فن المسرحية

لكل فن من الفنون جانبه الموضوعي وجانبه الذاتى ، فإن يكن ثم فن يكاد ينفصل انفصالا تاماً عن كاتبه الفنان ويستقل بوجود خاص به فهو فن المسرحية وإلى هذا نظر الشاعر وردزورث حين قال عن سونيتات شكسبير إن شكسبير قد فتح فيها مغاليق قلبه ولا ينطبق هذا القول على مسرحيات شكسبير لأن لها حياة مستقلة عن حياة كاتبها فهى لا تكشف عن قلبه وذهنه وإنما تكشف عن قدرته على التغلغل فى أذهان وقلوب الآخرين .

ثم إنه فن جماعى تعاونى إلى حد كبير . فالكاتب المسرحى لا يستطيع أن يتحكم تحكما تاماً فى عمله الفنى كما يفعل كاتب القصة مثلا لأنه مضطر أن يراعى اعتبارات خارجية كثيرة ، فمنها الممثلون الذين سيقومون بتمثيل مسرحيته ومنها الإمكانيات المادية للإخراج ومنها المخرج نفسه الذى كثيراً ما يحرص على أن تكون له الأولوية فى تفسير النص أو على أن يظهر اتجاهه الخاص فى الإخراج ويغلبه دون مراعاة لوجهة نظر المؤلف .

ثم هناك الجمهور الذى يصعب إرضاؤه ويعسر معرفة ما يرضيه لتفاوت أفراده من جهة ولتباين أجوائه النفسية من جهة أخرى .

ويضاف إلى كل هذا مشكلة اللغة التى ينبغى أن تكون أدبية مصقولة وتكون فى ذات الوقت واقعية تتواكب مع المستويات المختلفة لشخوص مسرحيته .

والمسرحية كأى عمل فنى آخر يجب أن تكون كلا متناغما بالرغم من تباين أجزائه ولم يعد كاتبها اليوم مطالبا بمراعاة الوحدات المسرحية الثلاث ولكنه مطالب بوحدة أخرى أهم وأعظم هى الوحدة الفنية التى تعتمد على دقة الإحساس بالتناسب العام والقدرة على التمييز بين ما هو متصل بصميم الموضوع وما ليس كذلك .

المأساة قبل الملهاة :

ظهرت المأساة فى تاريخ المسرحية قبل ظهور الملهاة . ولا غرو فى ذلك إذا علمنا أن الفن المسرحى نشأ أول ما نشأ فى ظل المعابد الوثنية كجزء من الطقوس الدينية ولا مكان فى تلك المعابد للهزل والسخرية .

فعند الإغريق مثلا ظهرت مآسى اسكيلوس وسوفوكليس ويوريبيدس قبل ملاهى أرستوفان التى لم تظهر إلا بعد أن تزعزع إيمان الناس بدينهم وآلهتهم وانتشر فيهم السخط على الحكام وعلى الأوضاع الاجتماعية .

ولعل هذا التدرج يصدق على الأفراد أيضا كما يصدق على الأمم . وليس غريبا إذن أن بدأت بكتابة المأساة كذلك فكتبت إخناتون ونفرتيتى وسر الحاكم بأمر الله والفرعون الموعود ولم أبدأ فى كتابة الملهاة إلا بعد ذلك بسنوات حينما تهيأت لإدراك الأخطار السياسية التى تهدد أمتنا العربية على حقيقتها فأخذ السخط يغلى فى نفسى على القوى

الاستعمارية التى تتحكم فى مصاير الشعوب العربية ولا سيما بعدما تأزمت مشكلة فلسطين وكشرت الصهيونية العالمية عن أنيابها وتوقح أعوانها فى مناصرتها ضد مصالح العرب .

وقد يبدو غريبا أن الفكاهة والسخرية تنبعان أول ما تنبعان من السخط والحقد ، ولكن تجربتى الشخصية على الأقل قد أثبتت لى هذه الحقيقة .

فقد ظللت برهة بعد ما زاولت الكتابة المسرحية أعتقد أننى من أبعد الناس عن الفكاهة وأقلهم قدرة على الإضحاك والتنكيت إلى أن اشتعل السخط فى نفسى للأسباب التى أشرت إليها آنفا فإذا الفكاهة والسخرية طوع بنانى .

وكان أول ما اكتشفت هذه القدرة عندى حين كتبت تمثيلية من فصل واحد عن الرئيس الأمريكى السابق ترومان الذى تمت على يده مأساة فلسطين وكان عنوانها (سأبقى فى البيت الأبيض) وقد شجعنى نشر هذه التمثيلية ونجاحها على مواصلة هذا الاتجاه السياسى فكتبت ما يزيد على سبعين تمثيلية عن مختلف القضايا العربية والإسلامية ، وكان معظمها يفيض بالسخرية حين كنت أتناول الشخصيات الاستعمارية من أمثال تشرشل وترومان والجنرال سمطس ، وكذلك أعوان الاستعمار وأذنابه من حكام العرب أوساستهم .

وقد جمعت بعض هذه التمثيليات فى كتابى (مسرح السياسة) .

وسأورد لكم مثلا فى ذلك لأوضح أثر السخط فى تفجير طاقة الفكاهة والسخرية والإضحاك .

كانت المشكلة الفلسطينية على أشدها فى هيئة الأمم المتحدة وكان سكرتيرها العام المسيو تريجفى‌لى يتحيز لليهود تحيزاً صارخاً يستفز الأعصاب حتى كأنما كان مندوبا لهم فى الهيئة إذ كان صهيونيا أكثر من الصهيونيين أنفسهم . فكان قلبى يمتلئ قيحاً كلما قرأت اسمه أو رأيت صورته فى الصحف وتضاعف حقدى عليه فأخذ يغلى فى نفسى ويؤرق منامى ويفسد علىّ سكينتى ويدفعنى للانتقام منه بقلمى إذ لا سبيل لى إلى الانتقام منه بغيره وقلت فى نفسى لأسخرن به سخرية تمزقه وتمرغه فى التراب . ولكن كيف أكتب عنه وماذا يكون محور التمثيلية التى سأخصصها له ؟

وأؤكد لكم أن التفكير لم يقف بى طويلا إذ ما لبثت الفكرة أن انقدحت فى ذهنى وانبثقت عن صورة خيالية بالغة فى السخرية ثم ما لبثت هذه الصورة الخيالية العامة أن تشققت فتولدت عنها صورة فرعية غريبة ما كانت تخطر لى على بال ، وما أن تهيأت للكتابة حتى انثالت المعانى علىّ يأخذ بعضها برقاب بعض حول ذلك المحور الذى حددته تلك الفكرة الأولى عن ذلك الشخص البغيض ، وأسفرت هذه التجربة عن تمثيلية بعنوان (نقود تنتقم) وإليكم ملخصها :

هذه زوجته تؤكد مرة بعد مرة أنها سمعت النقود المحفوظة فى خزانته الحديد تتحاور فيما بينها وتتوعد بالانتقام منه وذلك لأنها من النقود التى دفعتها الدول العربية المشتركة فى الهيئة والتى تسربت إلى خزانته ضمن الراتب الكبير الذى يتقاضاه منها .

فيكذب هو قول زوجته ويتهمها بالخبل والجنون ولكنها تصر على أنها سمعت ذلك حقا وصدقا . فضاق بها ذرعا وأرسلها إلى مستشفى للأمراض العقلية لتعالج هناك .

وأثبت الفحص الطبى أنها سليمة العقل فأرسلوا فى طلبه ليأخذ زوجته ولكنه يرفض أخذها لأنه يخشى إن كانت زوجته سليمة العقل أن يصدق قولها فيصاب بالمرض الذى زعمت له أنها سمعت النقود تهدده به .

وارتاب الطبيب فى أمره فدعاه إلى حجرة الكشف ليكشف عليه هو فارتاع ارتياعا كبيرا . وأخذ يؤكد له أنه سليم العقل وليس به شىء مما يظن وأوصاه أن يكتم ذلك عن كل أحد خشية أن يفقد منصبه إذا شاع فى الناس أن الطبيب فحص قواه العقلية حتى ولو كانت النتيجة سليمة !

وفى المشهد الثانى نرى تريجفى‌لى يتقلب على فراشه متألما من مغص ورياح تقرقر فى بطنه وعنده زوجته تحاول عبثاً أن تخفف عنه ويحضر الطبيب فيدور بينهما هذا الحوار :

الطبيب : هل شربت يا سيدى قارورة الزيت بأكملها ؟

تريجفى‌لى : إن كنت تعنى القارورة ذاتها فليس فى وسعى أن أبلعها .

الطبيب : بل أعنى ما فى القارورة بالطبع .

تريجفى‌لى : لقد أفرغته كله فى جوفى .

الطبيب : إذن فلابد من مضاعفة الكمية .

تريجفى‌لى : أما عندك سوى زيت الخروع ؟ أهذا كل ما تعلمته من الطب؟

الطبيب : لا يوجد مسهل يمكن تعاطيه بكميات كبيرة دون ضرر إلا هذا الزيت .

تريجفي‌لي : فكم قارورة تنصحني أن أشرب ؟ مائة قارورة ؟ ألف قارورة ؟

الطبيب : يا سيدي إن شراءه بالقوارير يكلفك ثمنا باهظا ولكن توجد منه براميل صغيرة فاشرب برميلا كل ليلة عند النوم .

الزوجة : برميلا بأكمله يا دكتور ؟

الطبيب : لا ضير عليه يا سيدتي . من حسن الحظ أن لزوجك بطنا كبيراً يسع البرميل وزيادة .

وفي مشهد آخر نرى موسيه شرتوك يعود تريجفي‌لي في بيته فيلومه على فتور همته في نصرة قضية اليهود فيطالبه تريجفي‌لي بمضاعفة الهدايا والهبات لأن براميل الخروع التي يتعاطاها تكلفه مبالغ طائلة فيعده شرتوك باسم الوكالة اليهودية أن يستورد له باخرة ملأى بالخروع يغترف منه كما يشاء .

ويسأله شرتوك أن يصف له ما يشعر بالضبط فيدور بينهما هذا الحوار :

تريجفي‌لي : إن بطني يا مستر شرتوك قد أصبح كفلسطين تدور في داخلها معارك رهيبة ، وما هذه القراقر إلا صداها المسموع . والطعام الذي آكله أتدري ما مثله حين يدخل في جوفي ؟

شرتوك : ما مثله ؟

تريجفى‌لى : مثل المهاجرين حين يدخلون فلسطين . فإذا هم فى معمعان القتال تتخطفهم القوات العربية من كل مكان وتعركهم عركا فيحاولون الخروج منها فيمنعهم إخوانهم الإرهابيون ويسدون عليهم السبل أما برميل الخروع الذى أتعاطاه كل ليلة فيرفه قليلا عنى فمثله كمثل القوات البريطانية التي يأتيها الإذن بالانسحاب فتخرج من البلاد زمرة بعد زمرة .

شرتوك : (مشمئزا) هذه صورة بشعة رسمتها لحال اليهود فى فلسطين لا تدل على عطف صادق عليهم .

تريجفى لى : لا تسئ فهم حديثي يا مستر شرتوك . فلولا أننى شديد العطف والرثاء لمحنة اليهود فى فلسطين لما ضربتها مثلا للمحنة التى فى بطنى فكلتاهما تؤلمنى ألما بالغا .

وهكذا تتسلسل السخرية من صورة إلى صورة حتى يهتدى تريجفى‌لى أخيرا إلى حل يستريح إليه ، وذلك أنه اتفق مع صراف هيئة الأمم المتحدة على أن يعزل الأخير ما يرد إليه من نقود الدول العربية المشتركة فى الهيئة حتى لا يتسرب إليه منها شيء . ويكون راتبه الشهرى خاليا منها خلوا تاما .

وبعد ، فأرجو ألا أكون أطلت عليكم بتلخيص هذه التمثيلية إذ أردت أن أعرض عليكم مثالا حياً لمصداق ما ذهبت إليه من أن السخط والحقد هما المنبع الأول للفكاهة والسخرية . ثم إن هذه تجربة هامة فى

حياتي المسرحية ينبغي أن أقف عندها طويلا إذ كانت هذه التمثيليات القصيرة نقطة تحول عندى من ناحيتين :

الأولى : أنها كانت بداية اكتشافي للنزعة الفكاهية عندى ، مما شجعنى بعد ذلك على كتابة الملهاة الطويلة .

والثانية : أنها كانت بدء عهدى بعلاج القضايا السياسية في المسرحية .

عناصر التأليف المسرحي

١ - الفكرة الأساسية :

ينبغي أن يكون للمسرحية فكرة أساسية واحدة تدور عليها من أولها إلى آخرها ، ولا ينبغي أن يكون لها أكثر من فكرة أساسية إلا إذا كانت الثانية مندرجة فى الأولى غير منفصلة عنها فى الزمن . وفى هذه الحالة تكون هناك فى الواقع فكرة واحدة إذ لا تكون الثانية حينئذ إلاجزءا متمما لها .

أما إذا كانت الثانية منفصلة عنها فى الزمن فإن المسرحية تضعف وتضار إذ تنتهى حيث انتهت الفكرة الأولى وتبدأ بعد ذلك مسرحية جديدة .

وقد وقع لى مثل هذا الخلل فى مسرحية لى عنوانها (الدكتور حازم) فهى تدور على فكرتين أولاهما : لمن تكون ولاية البيت إذا كان الأب ضعيفاً غير رشيد وكان الابن هو الرشيد الحازم ؟ .

والثانية : هل للحماة أن تتدخل فى شئون زوج ابنتها ؟

وكان فى الإمكان أن تتداخل الفكرتان بحيث لا تنفصل إحداهما عن الأخرى فى الزمن إذاً لاستقامت المسرحية وسلمت من هذا العيب ، عيب انشطار فكرتها الأساسية .

ولكى يتضح لكم ذلك سألخص المسرحية :

حازم ابن نجيب لشريف بك تخرج من كلية الطب وفتح عيادة ناجحة وقد خطب ناهد بنت صبرى أفندى ولكنه لم يستطع أن يحدد موعد الزواج منها لأنه لم يستطع أن يجهز للزواج شيئاً إذ يذهب كل دخله من الوظيفة ومن العيادة إلى أبيه الواقع تحت سيطرة زوجته حكمت هانم التى تبدد المال ذات اليمين وذات الشمال وتغدق على ابنها الفاسد المدلل عباس .

وحاول حازم سدى أن يضع حداً لهذه الحال فأشار عليه صبرى أفندى أن يستقل عن بيت أبيه فاعتذر حازم بأنه لا يستطيع أن يترك أباه وحده فى هذه المحنة . وعندئذ أيقن صبرى أن ابنته لن تسعد بالزوج من الدكتور حازم فقرر فسخ الخطبة على أثر مشاجرة حادة وقعت بينه وبين شريف بك الذى اتهمه بتحريض ابنه حازم على التخلى عن أهله ليستحوذ هو على دخله لصالح ابنته .

وعز على حازم أن يفقد حبيبته ناهد ولم يقو على احتمال الصدمة فترك بيت أبيه وانقطع إلى الحانة يغرق همومه وآلامه فى الخمر ولعب الميسر وأهمل العيادة وانقطع عن عمله فى الوظيفة حتى فصل منها .

وأثر ذلك على شريف بك إذ انقطع المدد الذى كان يأتيه من دخل ابنه حازم فاعتذر لصبرى أفندى عن الإهانة التى وجهها إليه وناشده أن يعمل على إعادة الأمور إلى مجاريها مع حازم وأكد له أنه سيجعل حازما رب الأسرة لا يصرف مليم واحد فيها إلا بإذنه ، فقبل صبرى ذلك لأن ابنته ناهد مازالت على حبها لحازم .

وعاد حازم إلى خطيبته ناهد وأقلع عن الحانة واستأنف عمله فى العيادة بهمة ونشاط فحسن حاله ولكنه لم يرض أن يعود إلى بيت أبيه وبقى مقاطعاً له فضاقت الحال بأبيه حتى كاد أن يبيع بقية أطيانه للديون التى ركبته من جراء إسراف زوجته وانقطاع حازم عن مساعدته .

وأقبل الجميع إلى العيادة التى اتخذها حازم مسكنا له يترجونه أن يرضى عن أبيه بعد ما اعترف بخطئه وبعد ما تعهد بأن يجعل الأمر كله فى البيت لحازم فأصر حازم على الرفض وأغلظ فى الكلام حتى أغمى على أبيه فتولى حازم إسعافه وحين عاد إلى صوابه جعل يقول وهو يبكى : لا تعاجلنى يا حازم خير لى أن أموت لكى ترضى أنت أن ترعى شئون الأسرة مكانى .

فما كان من حازم إلا أن رق لدموع الشيخ فاحتضنه وصالحه .

وهنا تنتهى الفكرة الأولى فى خمسة مشاهد . ويأتى بعد ذلك المشهدان السادس والسابع فنرى حازما فى بيته الجديد وقد تزوج من ناهد فهو سعيد بها وهى سعيدة به والأمور بين الدكتور حازم وبين بيت أبيه على أحسن ما يرام فقد كفت زوجة أبيه عن إسرافها وأصبحت خاضعة لولاية حازم وتدبيره حتى أنها طردت ابنها الفاسد من البيت .

ولكن أمينة هانم (حماة حازم) بدأت توغر صدر ابنتها ناهد وتدفعها إلى الثورة على هذه الحال فهي تريد أن يكون دخل حازم وقفاً على بيته الخاص ليستطيع أن يقتصد شيئاً لزوجته وأولاده في المستقبل .

وحضرت حكمت هانم وبناتها لزيارة ناهد فاشتبكت أمينة في معركة كلامية معهن حول هذه المسألة وكان حازم في الحمام فخرج على سماع الضجة فانتصر لزوجة أبيه وصارح حماته بألا تتدخل في شئون بيته فخرجت غاضبة وغضبت ناهد لغضب أمها فخرجت كذلك .

وبقيت ناهد عند أهلها أسبوعاً لعل زوجها يجيء لاسترضائها ولكنه لم يفعل بل أن أباها صبرى أفندى كان يلومها على خروجها من بيتها من أجل أمها التي كانت هي المسئولة عن المصير المحزن إلى أن اضطرها أخيراً للرجوع إلى زوجها الدكتور وبذلك انتهت المسرحية .

ومن هذا ترون أن الفكرة الثانية منفصلة عن الأولى في الزمن . أى أن حوادث الثانية لم تبدأ إلا بعد ما انتهت حوادث الأولى فلم يكن بينهما التلازم المطلوب لأنه إن صح أن حوادث الفكرة الثانية قائمة على حوادث الفكرة الأولى لأن الأشخاص هم الأشخاص والوضع هو الوضع إلا أن هذا لا يكفى لإدماجهما في مسرحية واحدة إذ يجب لذلك أن تكون حوادث الفكرة الأولى قائمة أيضاً على حوادث الفكرة الثانية .

ولعل من المستحسن أن أضرب لكم مثلا آخر تحقق فيه هذا الشرط الذى لم يتحقق في مسرحية الدكتور حازم وذلك في مسرحية (مسمار جحا) .

ففي هذه المسرحية فكرتان أساسيتان أو خطان أساسيان أحدهما هو الخط السياسي الذي يتمثل في الصراع بين جحا وبين الحاكم الدخيل حتى انتهى بثورة الشعب على الدخيل وتحرر البلاد من نيره . والثاني هو الخط الاجتماعي الذي يتمثل في الصراع بين جحا في مثاليته وبين زوجته أم الغصن في ماديتها الصارخة ويتركز هذا الصراع بصفة خاصة حول تزويج ابنتهما ميمونة ، فجحا يريد أن يزوجها لابن أخيه الفلاح (حماد) حتى بعد ما حسن حال جحا وارتفع مقامه حين صار قاضي قضاة البلاد ، وأم الغصن تأبى إلا أن تزوج ابنتها لغني من الأغنياء وانتصر رأى جحا في النهاية فزوجت ميمونة لحماد وبذلك يسدل الستار على المسرحية .

وقد انتهى الخط الأول في المشهد قبل الأخير بينما بقي الخط الثاني إلى المشهد الأخير ولكن الخطين متداخلان في المسرحية ومرتبطان ارتباطاً وثيقاً حتى إذا انتهى أحدهما وانحلت عقدته لم تنته المسرحية إذ ظل المتفرج ينتظر كيف تحل عقدة الخط الثاني وبحلها تنتهي المسرحية .

الموضوع :

أمام الكاتب المسرحي مجال واسع لاختيار الموضوع اجتماعياً أو سياسيا أو تاريخيا أو أسطورياً وهو في كل ذلك لا يستغني عن أمور ثلاثة :

١ - خبرة واسعة بالحياة الإنسانية يستمد منها القدرة على خلق العالم الخاص بمسرحيته على النمط الذي يجرى عليه العالم الإنساني العام بحيث تكون مسرحيته قطعة صادقة من الحياة حية نابضة .

٢- خيال خصب يساعده على ابتكار صورة جديدة من الحياة بأحداثها وشخوصها وألوانها وأجوائها بحيث يجعل ما لم يقع فعلا فى الحياة كأنه قد وقع من شدة مطابقته لما يقع فيها أو لما يمكن أن يقع فيها .

فهذا الخيال الخصب هو الذى يبتدع هذه الصور الجديدة ويؤلفها من أشتات مختلفة من آلاف الصور التي مرت بتجربته في أوقات متفرقة .

٣- هدف خاص أو رسالة خاصة يتحمس لها ويسعى جاهداً لتأديتها من خلال هذا القطاع من الحياة الذى يصوره فى مسرحيته فهذا الهدف هو الذى يدفع الكاتب إلى التحمس لعمله ويحدد الإطار الذى يصوغ فيه هذا العمل ، ويكون هو الجواب للسؤال الموجه إليه عن سبب اختياره لهذا الموضوع بالذات .

وغنى عن البيان أن هذا ينطبق على الموضوعات التى يختارها الكاتب من حياة الجيل المعاصر له ، وعلى الموضوعات التى يختارها من تاريخ الأجيال السابقة أو من الأساطير القديمة ، فهو إذ يتناول موضوعا تاريخياً لا تكون مهمته تسجيل ما حدث فى التاريخ كما حدث فتلك مهمة المؤرخ ، وأما مهمته فهى أن يخلق فى إطار تلك القطعة من التاريخ عالماً جديداً تقع فيه الأحداث وتتصرف فيه الأشخاص وتنعقد فيه المشكلات وتصدر عنه النتائج لا كما أثبتته سجلات التاريخ بل بمقتضى الصورة العامة التى تخيلها على ضوء معرفته بحياة ذلك العصر على وجه خاص وخبرته بالحياة الإنسانية على وجه عام ، مستهدياً فى ذلك كله بالهدف الذى يرمى إليه والرسالة التى يريد أداءها .

ومن الخير للكاتب أن يرسل نفسه على سجيتها فى اختيار الموضوع الذى يلائم ميله ، ويستأثر باهتمامه ويستثير حماسته . فذلك أجدر أن يحسن الكتابة فيه وأخرى أن يعينه على الإجادة والتفوق وألا يتكلف الموضوعات التى لا يحسنها أو لا يجد فى نفسه ميلا إليها لمجرد أن الناس يطلبون منه ذلك أو لأنها هى الرائجة فى السوق . فلكل كاتب مزاجه الخاص ، وإمكانياته الخاصة المنبثقة من ظروف حياته وثقافته وبيئته . فينبغى أن يكون صادقا مع نفسه فلا يدعو إلى شىء لا يؤمن به . وقديماً قالوا فاقد الشىء لا يعطيه وليست النائحة الثكلى كالمستأجرة .

الكاتب الداعية

ويسوقنا هذا الحديث إلى الكلام على النزعة الإصلاحية أو الدعوة لفكرة خاصة كمنبع للإلهام المسرحى ، ويمكننا أن نصوغ السؤال على الوجه الآتى :

هل يصلح أن يكون الكاتب المسرحى داعية لفكرة خاصة ، وهل يمكن لمثل هذا الكاتب الداعية الذى يستوحى موضوعاته من حماسته المتوقدة لهذه الفكرة أن ينتج مسرحيات تعتبر أعمالا فنية ؟

والجواب على هذا السؤال بالإيجاب ، ويكفى لإثبات ذلك أن كثيراً من الأعمال الفنية المعدودة قد كتبها أصحابها ليبشروا بفكرة خاصة استحوذت على قلوبهم واضطرمت بها نفوسهم فنفسوا عنها بتلك

الأعمال المسرحية الجيدة . هذا برناردشو معظم مسرحياته من هذا القبيل وقد اعترف غير مرة بأنه إنما اتجه إلى المسرح لثقته بأن المسرح أداة فعالة ومنبر ممتاز للتعبير عن آرائه والتبشير بها ومثله في ذلك هنريك إبسن وجون جالزورثي ، وجان بول سارتر ، فهؤلاء وكثير غيرهم قد كتبوا مسرحيات ناجحة كانت كلها مستوحاة من حماستهم المتوقدة للإصلاح الاجتماعي والسياسي سواء كان قومياً أو عالمياً : ولم يعبها أو يقلل من قيمتها الفنية أنها كانت مسرحيات هادفة أو قائمة على دعوة من الدعوات .

ولكن ينبغي لمثل هذا الكاتب المسرحي ألا ينسى وهو يلتهب حماسة للدعوة التي يدعو إليها أن المسرحية عمل فني قبل كل شيء فيجب ألا يجور على فنيتها بحال من الأحوال . بل ينبغي أن يحرص الحرص كله على سلامة عمله من الوجهة الفنية ، وأن يدرك أن ذلك هو السبب الوحيد لجعل الرسالة التي ينطوي عليها بليغة التأثير في الجمهور الذي يشاهده .

والخلاصة أن على هذا الكاتب أن يجعل الداعية فيه خادماً للفنان المسرحي فيه ، لا سيداً له ، وإلا فليتخذ أداة أخرى غير الكتابة المسرحية كالخطابة أو الصحافة .

المسرحية والقومية العربية

إن القومية العربية بمفهومها الحديث ما بدأت تظهر فى أقلام الكتاب العرب وفى قصائد شعرائهم بصورة واضحة إلا منذ قبيل الحرب العظمى الأولى عندما أحس العرب بثقل وطأة الحكم التركى الذى كان يسيطر على معظم بلادهم ، وخاصة منذ ظهرت فى الأتراك تلك النزعة العنصرية الداعية إلى الجامعة الطورانية والرامية فيما ترمى إليه إلى تتريك العناصر الخاضعة للدول العثمانية ، ومنها العنصر العربى وما يقتضيه ذلك من القضاء على كيان العرب ولغتهم وآدابهم . فكان ذلك سببا لانحياز العرب إلى معسكر الحلفاء المناهض للمعسكر المنضوية إليه تركيا بمقتضى وعود قطعتها لهم بريطانيا وحلفاؤها أن تحصل البلاد العربية على استقلالها وحريتها بعد الحرب . ولكن الحلفاء أخلوا بمواثيقهم فاقتسموا الشام والعراق وليبيا فيما بينهم . وبقيت القومية العربية حلما يتغنى به الشعراء وتجرى به أقلام الكتاب منذ ذلك الوقت حتى أتاح اللّه لها من أحال هذا الحلم إلى حقيقة واقعة فى شخص زعيم النهضة العربية الرئيس جمال عبد الناصر .

وقد تأثرت بهذه الروح فيما تأثرت به من قراءاتى الأولى للشعر العربى المعاصر فى مصر والعراق والشام منذ كنت يافعا فى حضرموت ، ثم نمت هذه الروح عندى بعد الرحلات التى قمت بها فى أطراف اليمن وربوع الحجاز إلى أن استقر بى المقام فى مصر فكان ذلك يظهر فى الشعر الذى كنت أنظمه إذ ذاك فى المناسبات القومية التى تدعو إلى ذلك .

ولما بدأت أزاول الكتابة المسرحية كان من الطبيعي أن أتخذ القومية العربية منبع إلهامي الأول ، وأن يقع اختياري على الموضوعات المناسبة لذلك .

فاخترت أول ما اخترت مثلا موضوع إخناتون ، وقد يبدو غريبا أن أختار هذا الموضوع الفرعوني الذي لا صلة له البتة بالقومية العربية ولكن الواقع أنني اخترته بالذات بدافع قوي من إيماني بها .

ذلك أنني حين قدمت إلى مصر في غضون سنة ١٩٣٤ كانت لا تزال هناك بقايا من روح الدعوة الإقليمية التي روج لها الاستعمار ليقطع بها أوصال الأمة العربية ويفرقها شيعا ، وكان بعض الكتاب المتحمسين للقومية العربية ينعون على مصر اعتزازها بتاريخها الفرعوني القديم ، ويودون لو تكفر بتلك الأمجاد الفرعونية وتكتفي بأمجادها العربية ، ولكن هذه الطريقة لم تعجبني ولم أقتنع بها فيما بيني وبين نفسي ، فمن الشطط إن لم يكن من المحال أن تحمل مصر على تناسي أو تجاهل حضارتها القديمة التي أذهلت العالم ، والتي صارت تراثا إنسانيا مشتركا يعنى به العلماء من جميع الشعوب ويدرس في كل جامعات العالم . فلم لا يعترف العرب بهذه الحضارة ، ولم لا يعتزون بها وقد نبتت في قديم هذا الشرق العربي فهم أولى بذلك من غيرهم ؟

أليست مصر بلدا عربيا في طليعة البلاد العربية ؟ أليس تاريخها القديم جزءا من تاريخها العام ومن ثم يكون جزءا من تاريخ هذا الشرق العربي ينبغي أن يعتز به كل عربي ورث هذه الحضارات كلها : الحضارة الفرعونية في مصر والحضارة البابلية في العراق والحضارة الفينيقية في

الشام ؟ وما الفرق بين هذه الحضارات وبين الحضارة السبئية أو المعينية في اليمن ؟ أليست كلها منسوبة لسكان هذه البلاد الأقدمين الذين هم أجداد عرب اليوم في هذه الأقطار ؟

بلى ، ينبغي أن تضاف هذه الأمجاد التاريخية القديمة إلى رصيد مجد الأمة العربية وارثة هذه الحضارات كلها ووارثة الأرض التى نبتت فيها هذه الحضارات .

وبهذا الوعى كتبت مسرحية (إخناتون ونفرتيتى) وأشرت إلى هذا المعنى فى مقدمة الكتاب متمثلا ببيت من قصيدة نظمتها على لسان أبى الطيب المتنبى بمناسبة ذكراه الألفية يقول فيها مخاطبا المصريين :

أبوكم أبى يوم التفاخر يعرب   وجدكمو فرعون أضحى بكم جدى

وكان فى نيتى إذ ذاك أن أتبع هذه المسرحية بمسرحيات أخرى أستوحيها من التاريخ القديم لكل قطر عربى فمسرحية عن حمورابى ومسرحية عن هانيبال ومسرحية عن ملكة تدمر ومسرحية عن اليمن القديمة وهكذا حتى إذا قرأها العرب فى كتاب أو شاهدوها على المسرح أدركوا أن هؤلاء الأبطال كانوا أجدادهم ، وأن هذه الأمجاد تعتبر أمجادهم إلى جانب المجد العربى الجامع ، فلا تناقض بين الاعتزاز بهذا والاعتزاز بذاك .

غير أنى لم يقدر لى إنجاز هذا البرنامج فقد جدت أحداث عقب ذلك قللت من أهمية ذلك الغرض الذى أشرت إليه وذلك حين ظهرت دلائل انبعاث الوعى القومى العربى من جديد وكان من نتائجه قيام جامعة

الدول العربية ولم يعد هناك ما يخشى من شيوع الروح الإقليمية البغيضة فى الأقطار العربية .

على أن القومية العربية ظلت مع ذلك رائدى فى أغلب ما كتبت بعد ذلك من مسرحيات وقصص ولكن لغير ذلك الغرض الخاص الذى انتفت الحاجة إليه وإنما لإبراز ما فى تاريخنا الحافل المجيد من مثل عليا ينبغى أن تستنير الأمة العربية فى جهادها من أجل التحرر والاستقلال وفى كفاحها لبناء مستقبل مجيد يليق بماضيها المجيد .

الموضوعات التاريخية والأسطورية

لعل اهتمامى بالقومية العربية كان ذا أثر فى ولوعى بالتاريخ واستلهامه لموضوعات كثيرة من مسرحياتى ، على أن هناك أسبابا أخرى منها أن الفن عموماً والفن المسرحى خصوصاً ينبغى عندى أن يقوم أكثر ما يقوم على الرمز والإيحاء لا على التعيين والتحديد فتكون الحقيقة التى يصورها العمل الفنى ـ وهو هنا المسرحية ـ أوسع وأرحب من الحقيقة التى يمثلها الواقع .

وأحداث التاريخ تعين الكاتب على بلوغ هذه الغاية أكثر مما تعينه أحداث الجيل المعاصر ، لأن أحداث التاريخ قد تبلورت على مر الأيام فاستطاعت أن تنزع عنها الملابسات والتفاصيل التى ليست بذات بال من حيث الدلالات التى يتصيدها الكاتب للوصول إلى الهدف الذى يرمى إليه فى عمله الفنى .

حقاً إن أساس الفن هو الاختيار ، والفنان يستطيع أن يختار من المادة التي يجيل منها موضوعه العناصر التي يراها ذات دلالة ويطرح ما ليس كذلك ، سواء كانت هذه المادة من التاريخ أو من الحياة المعاصرة ، غير أن التاريخ للسبب الذى أشرنا إليه آنفا أعون على هذا الاختيار المطلوب من الحياة المعاصرة التي يصعب تخليصها من الزوائد والفضول الخالية من الدلالة التي يقصدها الفنان .

ولذلك أغرمت أيضاً بالموضوعات الأسطورية لأن الأساطير أغنى من التاريخ فى هذا المعنى وأرحب أفقا وأكثر انطلاقا من القيود الزمنية والظروف المحلية فالحادث المعاصر إذا تقادم يصير تاريخا والتاريخ إذا تقادم يصير أسطورة .

ومن الأسباب أيضا التخلص من مشكلة اللغة فنحن نشكو كما تعلمون من هذا الازدواج اللغوى إذ نكتب بلغة ونتحدث بلغة أخرى ، فأى اللغتين ينبغي أن نتخذها فى المسرح : اللغة الدارجة التى نتكلم بها فى حياتنا اليومية أم اللغة الفصيحة التي نستعملها فى الكتابة ؟ الرأى الشائع فى الأوساط المسرحية عندنا أن نستعمل اللغة الفصيحة فى المسرحيات التاريخية والمسرحيات المترجمة عن اللغات الأجنبية وأن نستعمل الدارجة في المسرحيات العصرية .

ولما كنت أنا شخصياً غير مقتنع بهذا الحل لأنى أتطلع إلى أن يكون لمسرحنا لغة موحدة حتى يتكون عندنا تراث من الأدب المسرحى نعتز به ونخلفه للأجيال القادمة فإن المشكلة عندى لم تزل قائمة تنتظر الحل .وأنا لا أستطيع أن أزعم أن اللجوء إلى الموضوعات التاريخية والأسطورية هو

الحل لهذه المشكلة فماذا نصنع فى المسرحيات العصرية ؟ ولكنى أعترف بأن من أسباب غرامى بالتاريخ والأسطورة التهرب من مواجهة هذه المشكلة وإن كنت قد حاولت مع المحاولين أن أجد لها حلا آخر وذلك باستعمال لغة فصيحة جارية على قواعد الإعراب ولكنها تلتزم أسلوب اللغة الدارجة ومنطقها وبلاغتها مع استعمال الكلمات الدارجة التى لها أصل فى اللغة وإيثارها على مرادفاتها التى لا تستعملها العامة ولنا عودة إلى هذا الموضوع عند الكلام على الحوار .

ويتصل بهذه الأسباب أيضاً قلة ميلى إلى الموضوعات الاجتماعية فمن بين المسرحيات التى كتبتها وهى تتجاوز العشرين عداً لم أكتب غير مسرحية واحدة هى (الدكتور حازم) ومسرحية ثانية يمكن اعتبارها اجتماعية إلى حد ما وهى (الدنيا فوضى) .

ولانصرافى هذا عن الموضوعات الاجتماعية تعليل آخر يتصل بالهدف الرئيسى الذى يقوم عليه كفاحى الفنى .وذلك أنى كنت دائماً أشد شعورا بالأخطار الخارجية التى تهدد الأمة العربية فى حاضرها ومستقبلها ، منى بالأدواء الداخلية التى تفت فى عضدها وتقعد بمجتمعها عن مسايرة ركب التقدم ، أى أن الناحية السياسية كانت تستأثر بالجزء الأكبر من اهتمامى دون الناحية الاجتماعية لأن هذه الأخيرة يمكن إصلاحها على المدى الطويل بعد أن نضمن خلاصنا من السيطرة الاستعمارية ونجاتنا من المؤامرات الدولية .

هكذا كان شعورى دائماً وإن كنت أحيانا حين أراجع نفسى وأناقشها بالمنطق الهادئ ربما أقتنع بأن الإصلاح الاجتماعى ينبغى أن

يكون أساساً للإصلاح السياسي وأن الأمة لا يستقيم لها تحررها السياسي ولا يرجى له الدوام والبقاء ما لم تكن مستندة إلى مجتمع سليم ، غير أن هذا الذى يقضى به المنطق سرعان ما يترك مكانه لما يمليه ذلك الشعور المتسلط عليّ . ومن المعلوم أن الفن أوثق اتصالا بالشعور المتأجج منه بالمنطق الهادئ فلا غرو أن تكون له الغلبة من حيث كونه حافزا إلى الخلق الفنى .

وربما تتغير نظرتى هذه فى المستقبل فأتجه إلى المسائل الاجتماعية أكثر من المسائل السياسية وخاصة بعد أن أصبح فى الإمكان الاطمئنان على مستقبل الأمة العربية عقب ثورة ٢٣ يوليو التى حررت مصر من نير الاستعمار وقادتها وقادت الأمة العربية معها من نصر إلى نصر وصارت مبادئها دستور العرب فى كل مكان .

الموضوع والفكرة الأساسية

يحدث أحيانا أن تكون الفكرة الأساسية سابقة للموضوع بالنسبة للكاتب المسرحى ، وقد يكون الموضوع هو السابق للفكرة الأساسية . ففى الحالة الأولى يشعر الكاتب بأن فكرة ما تختلج فى أطوار ذهنه أو تعتلج فى أعماق نفسه وأنها تصلح نواة لعمل مسرحى إذا وجد لها الموضوع الملائم ، فلا يزال يبحث عنه حتى يعثر به فى واقعة من وقائع الحياة أو صفحة من صفحات التاريخ أو أسطورة من الأساطير فيقول لنفسه حينئذ . هأنذا قد وجدته !

وقد يجد الموضوع في عمل فني لكاتب سابق فيستعير قصته ويصوغ منها عمله المسرحي على وضع جديد ، وبعلاج جديد يتفق مع فكرته الجديدة .

والموضوع المستعار لا ينفي أصالة الكاتب مطلقا بل ربما يؤكدها ويبرزها بصورة أوضح من خلال المقارنة بين عمله هذا والعمل المستعار منه والموازنة بينه وبين الكاتب الذى سبقه ، حيث تسهل المقارنة والموازنة هنا لاتحادهما في موضوع واحد . وحسبكم أن تعلموا أن معظم الموضوعات التي عالجها شوسر وشكسبير كانت مستعارة من غيرهما ، فلو كان ذلك يقضى على الأصالة لكان هذان الكاتبان أقل الناس أصالة ولم يقل بهذا أحد .

وفي الحالة الثالثة يستهوى الكاتب موضوع ، سواء كان شخصية من الشخصيات أو موقفاً من المواقف أو حدثا من الأحداث .ويملك عليه نفسه ويشعر أنه إذا عالجه فسينبثق عن عمل مسرحي جيد ، فيعمد إلى درس هذا الموضوع والتعمق فيه واستكناه خباياه وتقليبه على جميع وجوهه حتى يهتدى إلى الفكرة الأساسية التي يمكن أن تربط بين خيوطه وتجمع بين أقطاره في منطق واحد متسق مطرد .

وقد يقترن الموضوع بالفكرة فلا يدرى الكاتب أى هذين سبق الآخر .

وهناك حالة رابعة فقد يحدث أحيانا أن يعاني الكاتب أزمة نفسية كأن يكون في حزن شديد أو يأس مرير من جراء هموم خاصة أو كارثة قومية عامة أو خيبة أمل أو أى سبب آخر فيتلمس متنفساً عنها في عمل

مسرحي يستوحيه منها ويترجم به عنها دون أن يعرف بعد ماذا يكون موضوع مسرحيته أو فكرته الأساسية فما يزال يجتر أزمته النفسية يوما بعد يوم حتى تأتي لحظة من لحظات الإلهام فإذا هو أمام موضوع يحمل في أطوائه فكرة أساسية أو أمام فكرة أساسية تنداح في ذهنه حتى تجد إطارها في موضوع ملائم .

وقد مرت بى هذه التجارب الأربع وسأورد لكم أمثلة توضح كل حالة من هذه الحالات من واقع المسرحيات التى كتبتها .

ولأبدأ بأول مسرحية طويلة كتبتها في قضية فلسطين . وكان ذلك في غضون سنة ١٩٤٤ قبل نكبة فلسطين الكبرى بثلاثة أعوام ، كانت القضية تشغلني وكنت أتابعها باهتمام سواء فيما ينشر عنها في الصحف أو ما يوضع عنها من الكتب . وذات يوم قرأت فيما قرأت أن الزعيم الصهيوني جابو تنسكي خطب مرة في مجلس العموم البريطاني فضرب المنضدة بيده وهو يقول : « أعطونا رطل اللحم . لن نتنزل أبدا عن رطل اللحم » . مشيراً بذلك إلى الوطن القومي الذى تضمنه وعد بلفور فقلت في نفسي : قد وجدت الضالة التي كنت أنشدها . هذه الكلمة حجة على الصهيونية لا لها وسأتخذها الفكرة الأساسية لمسرحيتي واستحضرت في ذهني رواية تاجر البندقية لشكسبير ثم أعدت قراءتها فلمحت الخطوط الأولى للموضوع الملائم للفكرة ، ولم ألبث أن وضعت تصميم المسرحية ثم أخذت في كتابتها بسهولة فائقة حتى أتممتها .

وكانت الفكرة هي أن فلسطين العربية لا يمكن أن يقتطع منها وطن قومي لليهود - بله دولة - دون أن يسيل الدم من الشرق العربي كله .

ومثل ذلك مثل رطل اللحم الذى اشترطه شيلوك اليهودى فى رواية تاجر البندقية على التاجر البندقى أنطونيو لا يمكن أن يقتطعه شيلوك من جسم أنطونيو دون أن يسيل الدم منه فيموت . فكما استحال تنفيذ هذا الشرط المخالف للقوانين الإنسانية مع أن أنطونيو نفسه قد رضى به ووقع على صك العقد الذى بينه وبين شيلوك ، يستحيل بالأولى تنفيذ وعد بلفور لا لمخالفته للقوانين الإنسانية فقط فيما يترتب عليه من حكم بالموت على شعب بأكمله هو الشعب العربى بدلا من شخص واحد هو أنطونيو ، بل لأن الذى أعطى هذا الوعد لا يملك إعطاءه وهو بلفور بخلاف أنطونيو الذى كان يملك أن يكتب الصك على نفسه .

أما الموضوع فقائم على استعارة قصة هذه المسرحية التى كتبها شكسبير لمسرحية جديدة تعالج قضية فلسطين ، معتمدة على وجوه التشابه بين القضيتين فى الصورة الإجمالية وفى كثير من التفصيلات حتى تنتهى ببطلان دعوى الصهيونيين كما بطلت دعوى ذلك اليهودى الجشع شيلوك وبتجريمهم كما جرم شيلوك .

وقد تنبأت فى هذه المسرحية التى أسميتها (شيلوك الجديد) بنكبة فلسطين وقيام الدولة اليهودية فيها وخروج أهلها العرب منها كما تنبأت بأن الحل الوحيد أمام العرب هو فرض الحصار الاقتصادى على هذه الدولة الدخيلة وحتى تختنق وتموت ، وقد قررت لذلك سبع سنوات من تاريخ قيامها . وإذا لم يتحقق حتى الآن هذا الجزء من النبوءة فلأن الحصار الذى فرضه العرب لم يكن محكما كما ينبغى إذ توجد به فجوات

من حدود بعض الدول العربية التى يأتمر رؤساؤها وحكامها بأوامر الاستعمار والصهيونية .

ويطول الحديث لو مضيت فى تلخيص المسرحية كلها . وفيما ذكرناه كفاية فى توضيح ما أردناه .

والفكرة سابقة للموضوع أيضا فى (مسمار جحا) فقد ظللت زمنا أتهيأ لوضع مسرحية عن القضية المصرية . والقضية المصرية كانت فى صميمها قضية احتلال الإنجليز لقنال السويس . فكيف أعالجها ؟ هممت أن أعالجها فى إطار عصرى ولكنى أشفقت أن تكون النتيجة عملا مسرحيا تكون الحقيقة التى يصورها أضيق من الحقيقة التى يمثلها الواقع . ألا توجد أسطورة أو قصة قديمة تصلح أساساً لموضوع هذه المسرحية ؟

وخطرت لى فى ساعة من ساعات الصفاء الذهنى الحكاية المعروفة عن مسمار جحا فأحسست فى الحال أن هنا المنجم الذى أبحث عنه . إنها حكاية لطيفة وهى فى الوقت ذاته حكاية شائعة تضرب بها الأمثال وتكاد تكون عالمية . ولكنى شعرت أيضا بالصعوبات التى تعترضنى فى هذا السبيل . فالحكاية تقول إن جحا كان له بيت فضاقت به الحال حتى فكر فى بيعه ، ولكنه وهو الذكى ذو الحيلة الواسعة رأى أن يحتال حتى يستولى على ثمن البيت دون أن يفقده فاشترط ذلك الشرط العجيب على المشترى أن يبقى له حق الاستمتاع بمسمار واحد معلق فى البيت لأنه فى زعمه عزيز عليه إذ ورثه عن آبائه ، ورضى المشترى بالشرط دون أن يدرك ما ينطوى عليه . وتم البيع وسكن المشترى البيت فأخذ

جحا يتردد عليه غبا بعد غب ليطمئن في زعمه على مسماره . ثم أخذ يكثر التردد فى أى وقت من أوقات الليل والنهار حتى ضاق الرجل ذرعا فترك له البيت حرصا على راحته من مضايقة هذا الثقيل .

ووجه الإشكال هنا أن جحا هو الذى يمثل المحتل الدخيل ، وأن ذلك المشترى المخدوع يمثل شعب مصر . فهل تستقيم مسرحية يكون بطلها جحا المعروف شعبيا بنكاته ونوادره والجدير بأن يكون محل العطف والمشاركة الوجدانية من قبل الجمهور ، إذا كان هو يمثل المحتل البغيض ؟ ثم هل تستقيم مسرحية عن القضية المصرية يصور فيها الشعب المصرى بصورة المخدوع ؟

وكدت أعدل عن هذه الحكاية لعدم ملاءمتها لما أنا بصدده . ولكن تجاربى السابقة فى التأليف المسرحي جعلتنى أوقن بأن الصعوبات التى تعترض سبيلى عند الشروع فى مسرحية جديدة ، قد تكون سببا للوصول إلى صورة فنية أروع وأعظم ما كنت لأهتدى إليها وما كانت لتخطر لى على بال لو لم تعترضنى تلك المشكلة . وتضطرنى إلى البحث لها عن حل .

لذلك صممت على اختيار هذه الحكاية كفكرة أساسية وأنا واثق أننى سأجد لهذه المشكلة حلا ولو بعد حين .

ومضيت أتلمس الموضوع فطفقت أدرس ما هو مأثور من نوادر هذه الشخصية الفولكلورية ، وكلما مضيت فى دراستها ازددت ثقة بأنى أحسنت الاختيار ، وأن إلهامى الأول كان صادقا . فليس أصلح من هذا الموضوع لعلاج هذه القضية ، فالشعب المصرى معروف منذ القديم بحب

النكتة وأنها تجرى فى دمه ، وأنه كـان يستعين بها دائمـا فـى السـخرية بحكامه الظلمة والانتقام منهم فيرسـلها صواعـق على رءوسـهم دون أن يكون لهم سبيل عليه فأى موضوع أصلح من هذا الموضوع الذى يكـون البطل فيـه هـذه الشخصية الفولكلوريـة التـى صارت علمـا علـى روح النكتة الفكهة ، والسخرية اللاذعة تضرب بنوادر الأمثال ؟

وما لبث الموضوع أن استقام لى حين اخترت من نوادره ما يتسـق مـع الصورة العامة التى بدأت تتجسد فى ذهنى لهذه الشخصية التى ستلعب دور البطل فى المسـرحية ، وأخـذت جوانـب الشـخصية تتكـامل عنـدى مرتبطة بـالأحداث التـى يقـوم عليهـا الموضـوع ومتصلـة بوشـائجها مـع الأفراد الآخرين الذين بدأت شخصياتهم أيضا تتبلور فى طول الطريق .

ولعل من المستحسن أن ألخـص لكـم هـذه المسـرحية فـى إيجاز لـترووا كيف تم حل المشكلة التى أشرت إليها مـن خـلال الموضـوع الـذى التأم أخيراً مع تلك الفكرة الأساسية .

تبدأ المسرحية حين انتهت الحال بجحا إلى وظيفة الوعظ والإمامة بأحد جوامع الكوفة بعد أن تقلب فى كثير من المهن المختلفة فأخفق فيها جميعـاً بسبب مثاليته وعدم خضوعه للأوضاع الاجتماعية التى لا يقرها عقله أو ضمـيره وقـد وجـد فـى هـذه الوظيفـة الجديـدة مجـالا واسـعاً لنقـد تلـك الأوضاع الشاذة فى بلد يسوده حكم الأجنبى المحتل متعاوناً مع الإقطـاع الذى يتحكم فى سواد الشعب .

وضاق والى الكوفة ذرعا بأسلوب جحا الساخر القائم على التنكيـت والتلميح فعزله من الوظيفة حتى لا يثير عليـه جماهـير الشـعب . وأصبـح

جحا بلا مورد يعيش منه فأنبته زوجته (أم الغصن) على ذلك ، وكانت امرأة سليطة اللسان لا يخشى زوجها شيئا فى الحياة مثلا سلاطة لسانها فأخبرها أنه يعتزم أن يعود فيعمل فلاحا كما كان . فذكرته بشؤمه ونكد طالعه وأنذرته أنه إن فعل فسيأتى الجراد ويأكل زرعه كما حدث من قبل ، وكان جحا يتطير من قولها وإذا بالجراد يأتى فعلا فينكب الفلاحين جميعاً وكان من أثر ذلك أن اشتط الإقطاعيون فى مصادرة ما فى أيدى الفلاحين حتى زرع ذلك فى نفوسهم بذور الثورة .

فما كان من جحا إلا أن اتفق مع (حماد) ابن أخيه وكان فلاحا فقاد حماد ثورة الفلاحين ، وذهب جحا إلى العاصمة (بغداد) ليفاوض الحاكم الدخيل فاستطاع بلباقته ودمائه أن يقنعه بوجوب إنصاف الفلاحين وتحقيق مطالبهم وبذلك هدأت الثورة . وأراد الحاكم أن يصطنع جحا فولاه منصب قاضى القضاة فى الدولة فحسن حاله وأصبح موسرا يسكن فى دار فخمة بالعاصمة .

ولكن جحا لم يخلق للنعيم والدعة ، بل للكفاح فى سبيل الحق والعدل فلم يلبث أن ضاق بتلك الحياة الرغدة التى أفسدت زوجته أم الغصن فى رأيه فركبها الغرور والصلف فصارت لا تطاق . كما أخذ ضميره الحر يؤنبه على موادعته للحاكم الدخيل بحكم منصبه هذا ، وعلى أن كان سببا فى تمكين نفوذه بعد أن كادت تلك الثورة تعصف به .

لذلك قرر بالاشتراك مع ابن أخيه حماد ليعملا على إثارة جماهير الشعب على الحاكم الدخيل نفسه فى هذه المرة كما أثارا الفلاحين على الإقطاع من قبل .وبنفس الأسلوب الذى يتقنه جحا كل الإتقان ،

فوهب داره لحماد ثم باعها حماد لتاجر يدعى (غانم) بعد ما اشترط عليه فى العقد أن يبقى لحماد حق التمتع بمسمار معلق فى الدار . فصار بضايقه بعد ذلك من أجل هذا المسمار ، فشكاه غانم إلى القضاء وأخذ جحا قاضى القضاة يؤجل الفصل فى هذه القضية حتى شاع أمرها فى البلاد وصارت حديث الناس فى كل مكان وأدركوا شيئا فشيئا مدلولها السياسى فيما يتعلق بقضية بلادهم ، وذلك ما قصده جحا من هذا التدبير إلى أن امتلأت النفوس بالثورة ثم قامت الثورة فعلا بعد أن أعلنها جحا جهارا فى آخر جلسة للقضية فى المحكمة .

وقبض على جحا وزج به فى السجن ، وفى السجن حاول الحاكم الأجنبى أن يستميله إليه ليدعو الناس إلى الهدوء والسكينة فأشبعه جحا نكيتا وسخرية ولما يئس الحاكم منه وكل به زبانيته ليعذبوه ولكن الثورة كانت قد اندلعت نيرانها فى البلاد واضطرت الحاكم إلى التسليم فخرج جحا منتصرا محمولا على الأكتاف .

هذا هو الخط السياسى فى المسرحية .وهناك خط آخر يمتزج به ويتفاعل معه من أول المسرحية إلى آخرها وهو ما يتصل بالجانب الاجتماعى والإنسانى من حياة جحا وأسرته المكونة من امرأته أم الغصن وقد سبقت الإشارة إليها ، وابنه (الغصن) الذى ورث من أبيه خياله الخصب الواسع دون أن يكون له عقله وحصافته : فكان بذلك مثارا لمفارقات عجيبة كان لها أثرها فى مجرى الأحداث . ثم ابنته (ميمونة) تلك الفتاة الوديعة التى أحبت حمادا ابن عمها وفى نية أبيها أن يزوجها له غير أن أمها كانت تعارض فى ذلك لأنه صعلوك وهى تريد أن

تزوجها لوجيه من أبناء البيوتات ، منساقة في ذلك مع ما فطرت عليه من حب الفخفخة والجاه . فكانت هذه المسألة مثارا للصراع الدائر بين جحا وامرأته إلى أن انتهى فى الختام بزواج ميمونة من ابن عمها حماد فتعانقت أفراح عرسها بأفراح الشعب يوم الجلاء .

ومن هذا ترون واضحا كيف جاء حل المشكلة التى واجهتنى فى البداية . فجحا وهب داره لحماد .وحماد هو الذى باعها لذلك التاجر غانم واشترط عليه ذلك الشرط ، وجحا هو الذى نظر فى القضية . وكان كل هذا باتفاق وتدبير من جحا وحماد للوصول إلى ذلك الهدف السياسى وهو إيقاد نار الثورة لتحقيق الجلاء .

هذان مثالان لما تكون فيه الفكرة الأساسية سابقة للموضوع وسأورد لكم الآن مثالا لما يكون فيه الموضوع سابقا للفكرة الأساسية :

سر الحاكم بأمر الله :

استهوتنى شخصية هذا الخليفة الفاطمى بما تنطوى عليه من غموض وإبهام .وبما تثيره فى النفس من جلال ورهبة ، وفى الذهن من تطلع إلى المجهول وتشوق إلى معرفة الحقيقة . وكلما أمعنت فى دراسة تاريخه ازددت يقيناً أننى أمام شخصية عجيبة غريبة شديدة التعقيد صالحة لتكون موضوع مسرحية من الطراز الأول إذا استطعت أن أجد المفتاح الضائع لشخصيته ، وأقول « الضائع » لأن معظم من كتبوا عنه من المؤرخين اعتبروه مجنوناً أو ذا لوثة عقلية فاستراحوا إلى هذا الحل وذلك لما رأوا فى أعماله وتصرفاته من الشذوذ والتناقض والاضطراب .

ها هو ذا الموضوع قد استهواني ولكنى لم أهتد إلى البؤرة اللامعة التى يمكن أن أتخذها الفكرة الأساسية .وكان عندى إحساس غامض بأننى سأجدها ولو بعد حين وبأنها ستكون هى نفسها ذلك المفتاح الضائع الذى أبحث عنه .

وصحبت الحاكم زمنا أستعرض أعماله وأتفهم أقواله وأستجلى غموضه وأستحضره فى ذهنى حين يكون بين الناس وحين يخلو إلى نفسه وفعلت مثل ذلك بالشخوص الأخرى من ذوى قرابته ومعاصريه بين رجال ونساء وموقفه منهم وموقفهم منه وبعد لأى لاح لى شىء كهيئة المفتاح فاختطفته بقوة وجعلت أجربه فى الأبواب المغلقة عندى دون هذه الشخصية فإذا هو يفتحها بابا بابا فادركت حينئذ أننى قد عثرت على المفتاح المطلوب .

وخلاصة ذلك أن الحاكم بأمر اللّه كان من أبعد الناس عن الجنون وإنما كان رجلا أمعن فى التصوف والتعلق بالحب الإلهى حتى نازعته نفسه إلى الانسلاخ من بشريته ليصل إلى مرتبة الكمال الإلهى حين يكون - وهو بعد فى جسده - روحا شفافة متصلة بالروح الأكبر السارى فى الكون كله وهو اللّه .

وكان سبيله إلى ذلك أن قام برياضة نفسية شاقة فعمد إلى جميع مظاهر الضعف فى الإنسان من خوف وعجز وكسل وحرص وبخل وشهوة وكبر ورحمة فاقتلعها من نفسه بعزيمة جبارة لا تعرف التردد . ومن ثم ظهرت تلك الأعمال الغريبة التى تبدو فيما يظهر للناس متناقضة وليس بها تناقض بل هى فى الحقيقة تجرى على منطق جديد لا عهد

للناس بمثله فأنكروه ولكنه متسق مع هذا الهدف الكبير الذى يسعى إليه .

وما كان فى نيته قط أن يعلن ألوهيته للناس أو يدعوهم إلى عبادته كما وقع منه أخيراً لولا دخول حمزة الزوزنى فى حياته .وحمزة هذا من أخطر الرجال المغامرين الذين كانوا يعملون لهدم الدولة الإسلامية . وقد قدم إلى مصر من فارس لهذا الغرض ، وكان ذا ذكاء وقاد فاستطاع أن يدرك حقيقة الحاكم وسريرته التى يخفيها عن الناس بعد ما مكث فى مصر زمنا يعمل فى صبر وجلد لكشف هذه الحقيقة .

وبهذا السر الذى كاشف به الحاكم وقدمه له فى كتاب زعم أنه مكتوب من عهد قديم وأنه توارثه عن آبائه استطاع أن يتسلل إلى مكمن الضعف فى هذا الشخص الجبار فاستدرجه إلى دعوى الألوهية وما تبع ذلك من أحداث عاقته عن المضى فى رياضته الأولى وأفضت به إلى الانهيار إذ اجترأ جنوده بتدبير أخته (ست الملك) فأكرهوه على الرضوخ لأمور ما كانوا ليجرؤوا على مجرد اقتراحها عليه من قبل .

وأدرك الحاكم حقيقة حمزة ولكن بعد فوات الأوان .وهاله أن يرى هدفه الكبير قد تحطم على هذه الصورة وأن تلك الرياضة الطويلة الشاقة التى قام بها فى سبيله قد ذهبت هباء فلم يعد يطيق العيش كما تعيش الأنعام فدعا ربه دعاءً حاراً أن يقبض روحه إليه ، وكأنما سمع اللّه دعاءه فما لبث أن علم أن أخته ست الملك قد دبرت كميناً لاغتياله عندما يخرج كعادته فى الليل إلى خلوته بجبل المقطم . فحمد اللّه على ذلك

وخرج فى تلك الليلة لتنفذ فيه المؤامرة المدبرة حتى يموت ميتة تليق بذلك المطلب العظيم الذى كرس له حياته .

وينبغى لى أن أصارحكم بأنى على توفيق فى هذه المسرحية من حيث فكرتها وموضوعها قد خاننى التوفيق فى اختيار بعض العناصر التى ألفت منها الموضوع إذ حشرت فيه أموراً من سيرة الحاكم لاصلة لها بالفكرة الأساسية ، وأذكر على سبيل المثال ما روى عنه أنه كان يعاقب الناس على أكل الملوخيا ، فهذه مهما صحت روايتها فى التاريخ لا محل لإيرادها فى المسرحية . وقد سبق أن أوضحت لكم أن مهمة الكاتب المسرحى ليست تسجيل ما حدث فى التاريخ كما حدث فتلك مهمة المؤرخ وإنما مهمته أن يخلق عالما جديدا تقع فيه الأحداث وتتصرف فيه الأشخاص وتتعقد فيه المشكلات وتصدر عنه النتائج مستهديا بالفكرة التى جعلها أساساً لمسرحيته .

الموضوع والفكرة الأساسية

ذكرت لكم فى المحاضرة السابقة أمثلة من تجاربى الخاصة توضح كيف تكون الفكرة سابقة للموضوع عند الكاتب المسرحى ، ثم كيف يكون الموضوع سابقاً للفكرة ، وهاكم الآن الحالة الثالثة وهى أن يقترن أحدهما بالآخر فلا يدرى الكاتب المسرحى أيهما هو السابق وأيهما هو اللاحق .

مسرحية سر شهر زاد :

كنت أقلب كتاب ألف ليلة وليلة بحثا عن قصة تصلح موضوعا لمسرحية أعالج فيها مشكلة المرأة ومكانها من الرجل فقد كانت هذه المشكلة تلح عليّ فى ذلك الحين وتريد لها مخرجا فى عمل مسرحى .

وكنت أتلمس القصة المطلوبة بين القصص الفرعية (الحكايات) التى تقصها شهر زاد فى لياليها على شهريار . وبينا أنا كذلك إذا بذهنى يلتفت فجأة إلى القصة الرئيسية وهى قصة شهر زاد نفسها مع الملك شهريار ثم إذا أنا أستحضرها وأسرح فكرى فى تأملها وإذا بإحساس مبهم بأن فيها لقوة إيحائها مجالا بعد لتفسير جديد على كثرة من عالجوها من قبل وفى طليعتهم من كتابنا الكاتب الكبير الأستاذ توفيق الحكيم .

وأعدت التأمل فيها ، فإذا فكرة جديدة تنقدح لى مثل هذه الشرارة الصغيرة ، ثم أخذت تكبر وتتسع حتى صارت شعلة تضيىء ما حولها شيئا فشيئا فتتضح لى جوانب الموضوع شيئا فشيئا كذلك كلما سرى الضوء إليها حتى استنار الموضوع كله ولم يبق فيه ركن مظلم .

وهكذا اقترن الموضوع بالفكرة فلم أستطع أن أتبين أيهما سبق الآخر لأن الفكرة كانت تزحف فى ذهنى فوق بساط الموضوع الذى كان كأنه مطوى فأخذ ينشر شيئا فشيئاً كلما تقدمت الفكرة فى الزحف كأنما كانت لا تريد أن تنقل قدمها إلا على ذلك البساط .

وهذه بالطبع صورة مجازية أرانى مضطراً إلى استعارتها للتعبير عن الطريقة التى تمت بها المراحل الأولى لهذا العمل المسرحى .

أما حقيقة ما حدث فقد كان يرد على ذهنى فى سلسلة من الأسئلة لا أستطيع الآن أن أتذكر كيف كان ترتيبها في الورود . ولكنى أذكر أنها كانت سؤالا يسلمنى إلى سؤال آخر وهكذا دواليك .وكان كل سؤال يرد بمثابة محاولة تقوم بها الفكرة لنقل قدمها إلى الأمام وكان كل جواب بمثابة شعاع يضىء موقع القدم .

لماذا قتل شهريار زوجته الأولى ؟ ألأنها خانته مع عبده الأسود ؟ القصة تقول ذلك .

ولكن لماذا خانته زوجته ؟ومع من ؟ مع عبده الأسود ؟ ألم تجد فى رجال القصر من شاب جميل تصطفيه حبيباً لها ؟ وهبها أغرمت بالعبد لانحراف جنسى فيها أليس الأشبه بمثلها أن تحتاط حتى لا ينكشف أمرها لأحد من البلاط فما ظنك بزوجها الملك نفسه ؟ .

وهبها فعلت ذلك فقتلها الملك لذلك ، فلماذا أعلن هذه الفضيحة فى الناس ، أليس الأجدر به أن يسترها ولا يدع أحداً يعلم بها ؟ أليس العرض الذى انتهك هو عرضه ؟ أليس إشهار ذلك مما يغض من مقامه بين رعيته ؟ أما كان يستطيع أن يقتلها ويزعم للناس أنها ماتت ؟ وكم فى ظلام القصور من جرائم ترتكب ونفوس تزهق وأعناق تقطع دون أن يعلم الناس عنها شيئاً .

ثم ماذا يدفعه بعد ذلك إلى أن يدخل كل ليلة بعذراء حتى إذا أدركها الصباح قتلها ؟ .

القصة تقول إنه ينتقم بذلك من جنس النساء .

ولكن أكان شهريار قاسـى القلب إلى هـذه الدرجـة ؟ ألم يـبرد غليـل انتقامه بعد ما قتل عشرات منهن ؟ ألم يجـد بينهـن واحـدة تملـك قلبـه أو تأسر لبه أو تثير فى نفسـه الرقـة والعطـف ؟ أكـان مـن اليسـير عليـه أن يفضى إلى إحداهن ثم يسلمها إلى سيف الجلاد ؟ .

وهبوا أن شهريار بهـذه الصـورة الشـاذة المنكـرة مـن القسـوة وتبلـد الحس وموت الشعور فكيف استطاعت شهر زاد أن تحمى نفسها من هذا المصير التعس ؟ أبتلك القصص والحكايات التى ترويها له ليلة بعد ليلة ؟.

هكذا تزعم القصة :

ولكن هل يعقـل أن ملكـا بهـذا الوصـف وفـى سـورة غضـب كهـذا الغضب المزعوم يمكن أن يرده عن دأبه سمـاع هـذه الحكايـات كأنمـا هـو طفل صغير فى غاية السذاجة والبراءة ؟ .

وإذا كان يبقى عليها ليسمع بقية قصـة أو حكايـة أعجبتـه منهـا فمـا الذى يمنعه أن يحملها علـى المضـى فـى قصتهـا تلـك حتـى بعـد أن يطلـع الصباح ؟

كانت عشرات من هذه الأسئلة تتواثب فى ذهنى فلا أجـد لهـا جوابـا مقنعاً فى ظاهر القصة المروية ، ولكن جوابا واحداً يمكن أن يسـتنتج مـن طوايا هذه القصة كان هـو الـذى يـدور فـى ذهنـى منـذ انقدحـت تلـك الشرارة الأولى التى أشرت إليها فى مطلع هذا الحديث .

هذا الجواب ، هو أن شهريار كان كاذباً على نفسه وعلى الناس حـين زعم أن زوجته خانته مع العبد وإنما الحقيقة أنه كان قد أسرف على نفسه فى الخمر والنساء حتى ضعفت مُنته وأصابته عوارض العنـة . وإذا كـان

رجلا زئر نساء يتباهى بحظوتـه لديهـن وقوتـه عليهـن فقـد كـبر عليـه أن يصاب بهذه العوارض وهو بعد فى عنفوان الشباب فمنـى بأزمـة نفسـية قاسية وأظلمت فى عينه الدنيا إذ لا معنى للحياة عند مثله بغير هذا المتاع الذى يراه غاية الغايات فى هذا الوجود .

وكانت زوجته الملكة ـ وقد اخترت لها اسم بدور ـ غـير مدركـة هـذه العلة التى طرأت عليه فلا ترى فى عزوفه عنها أو قلة إقباله عليها إلا أنـه مشغول عنها بعشيقاته وجواريه وحظاياه كدأبه فيما مضى وأنه انصـرف عنها الآن من قبيل السآمة والملل ، فأوحى إليها خاطرها أن تدبر مكيـدة بيضاء لتثير غيرته وتذكره بما فرط فى حقها وقصر فـى رعايتهـا فـاتفقت مع قهرمان القصر أن يحضر لها عبداً خصياً ليضبطه زوجها الملـك عندهـا فى مخدعها فإذا ثار وغضب أعلنت له حقيقته وحقيقـة تدبيرهـا فوجـدت لها سبيلا إلى معاتبته وشكاية حالها إليه من ظلمه وهجرانه .

واستجاب القهرمان لمشيئتها ولكنه فى اللحظة الأخيرة خانته شجاعته وذلك عندمـا أقبـل شـهريار ليدخـل مخدع الملكـة بـدور حسـب الخطـة المرسومة ، فكاشفه بسر التدبير الذى قامت به الملكـة مبينـاً لـه غرضهـا البرىء من ذلك ومؤكداً له أن العبد من الخصيان الذين لا أرب لهـم فـى النسـاء .

فماذا صنع شهريار ؟ لقد ظل زمناً منذ أصيب بهذه العلة وهو يشتهى الملكة لأنه يحبها حبـاً عظيمـا . فـلا يقـدر عليهـا فـأخذت تـراوده فكـرة التخلص منها لو كان إلى ذلك سبيل . إنه يتمنى زوالها لأن فى بقائها آية تذكره علـى الـدوام بعجـزه هـذا فتضـاعف ألمـه وشـقاءه . إنهـا ليسـت

كجواريه وحظاياه ففى وسعه إذا حاول الاتصال بإحداهن فأعجزه ذلك أن يركلها بقدمه كأنها ليست رضا له فتنصرف من عنده دون أن تثور أو تحتج . ولكن ماذا يصنع في بدور وهى زوجته الملكة ؟

ليس من حل أمامه لهذه المشكلة إلا الخلاص منها .

وها هو ذا قد أمكنته الفرصة الساعة ولينتهزها وليقتلها وليقتل العبد معها ثم ليعلن هذه الفضيحة فى الناس إمعاناً منه فى ستر الحقيقة التى يحرص كل الحرص على كتمانها عنهم .

غير أنه أحس ـ بعد أن قتلها ـ العلة التي يشكو منها قد تضاعفت وتفاقمت لأنه بقتلها قد أكد هذا المعنى لنفسه ، فأصبح عاجزاً كل العجز فتعاظمت الأزمة فى نفسه حتى صارت مثل الجنون فكان إذا حاول مع امرأة فعجز قتلها لئلا تكشف سر عجزه .

وخوفاً من انكشاف هذا السر وليوهم الناس بنقيض الواقع صار يأمر أن تزف إليه كل ليلة فتاة عذراء فيقتلها فى الصباح زاعما أنه ينتقم بذلك من جنس النساء كافة منذ خانته زوجته وهو ما هو فى القوة والبأس .

وحين يأتى دور شهر زاد بعد ذلك كانت تعلم هذا السر فيه ، أخبرها به مؤدبها وأستاذها رضوان الحكيم الذى هو فى نفس الوقت الطبيب الخاص للملك وهو الشخص الوحيد الذى كان يعرف علة شهريار .

وقد أخبر شهرزاد بهذا السر لتتقي به بطشه وكانت شهر زاد ذكية لماحة فأدركت ما قصد إليه أستاذها ليحفظها من المصير الرهيب .

وكان السلاح الذى استعملته شهر زاد هو أن لا تمكنـه مـن التجربـة بأن تشغله عنها بكل ما تسعفها به حيلتها فتتوسـل إليـه أن يمهلهـا لأنهـا صغيرة بعد لا تقوى على رجل فاتك مثله تسمع عنه أنه أكـبر زئـر نسـاء أنجبته امرأة .

وبمثـل هـذه الطريقـة وشـىء مـن حلـو الحديـث وحسـن التصـرف استطاعت أن تجعله يتنفس الصعداء لأن رجولته لم توضع موضع التجربـة فلم يشعر بمرارة الخيبة وهوان العجز .

وحلا له هذا الأسلوب منها فجاراها فيه وصار يجلس إليهـا ليلـة بعـد ليلة يستمتع بجمال وجهها وحلو حديثها مكتفيا بذلك نزولا على رغبتها فى إمهالها برهة من الوقت تأنس به فـى خلالهـا حتـى تكـبر قليـلا فتصـير أهلا لرجل فاتك جبار مثله .

وكان طبيبه رضوان يعالجه فى خـلال تلـك البرهـة بأدويتـه ومقوياتـه فكان لذلك أثـره فـى اسـترداد قوتـه كمـا كـان لسـلوك شـهر زاد معـه وسياستها الناعمة أثره فى إعادة الثقة برجولته إلى نفسه .

وأدركت شهر زاد بغريزة الأنثى ذات ليلة أن الملك قد اسـتعاد قوتـه فاستجابت له . وشعر شـهريار حـين نجـح كأنمـا ولـد مـن جديـد فـأحب شهرزاد حباً جارفا وعدها مصـدر سـعادته وبهجتـه فصـار لا يعصـى لهـا أمراً . وأخذت هى تسير به فـى طريـق السـداد والاسـتقامة فـانقطع عـن مجالس الخمـر والسـهر وشـجعته علـى الرياضـة وركـوب الخيـل للصيـد والقنص فحسنت صحته وزادت قوته .

ولكن أيمكن أن ينعم بالسعادة حقاً وضميره مثقل بجريمته الأولى أن قتل زوجته وهو يعلم أنها بريئة ثم بالجرائم التى تلتها إذ كان يقتل العذارى صباح كل ليلة .

لم يستطع أن يتخلص من تأنيب الضمير وعز عليه أن يكدر هذا التأنيب النفسى صفو السعادة التي عادت إليه بعد أن فقدها ، فحدث من هذا الصراع النفسى العنيف أن أصيب بعلة اليقظة النومية . فكان يقوم آخر الليل وهو فى نومه دون أن يشعر فيذهب إلى الحجرة التى قتل فيها زوجته بدور وبيده سيف فيخيل إليه أنه يراها تخونه مع العبد فيقتلها ويقتل العبد ثم يعلق السيف في مكانه ويعود للنوم فى فراشه بجانب شهر زاد وبهذه الطريقة اللاشعورية تطمئن نفسه ويستريح ضميره .

وشكت شهر زاد ذلك إلى رضوان الحكيم فأنبأها بأن الطريقة الوحيدة لعلاجه هى أن تجعله يواجه الحقيقة التى يتهرب من مواجهتها وذلك بأن تمثل معه نفس الدور الذى مثلته بدور .

وهكذا دخل شهريار ذات يوم مخدع شهر زاد فوجد عندها عبداً أسود فهاج وماج وانطلق ليأخذ السيف فأسرعت شهر زاد فحلت العمامة عن رأس العبد ونزعت جلبابه فإذا هذا العبد هو جاريتها السوداء صالحة .

ولم يجد شهر يار أى هرب من مواجهة الحقيقة البشعة فانهار على الأرض يبكى ويستغفر ويكفر عن خطاياه جهد ما استطاع .

أما الحالة الرابعة وهى أن يعاني الكاتب أزمة نفسية كأن يكون فى حزن شديد أو يأس مرير فيتلمس متنفساً عنها فى عمل مسرحى

يستوحيه منها ويترجم به عنها دون أن يعرف بعد ماذا يكون موضوع مسرحيته فقد وقع لى مثل ذلك فى مسرحيتى (مأساة أوديب) .

كان ذلك على أثر حرب فلسطين التى انتهت بانتصار اليهود على الجيوش العربية مجتمعة فقد انتابنى إذ ذاك شعور باليأس والقنوط من مستقبل الأمة العربية وبالخزى والهوان مما أصابها . أحسست أن كل كرامة لها قد ديست بالأقدام فلم تبق لها كرامة تصان وظللت زمناً أرزح تحت هذا الألم الممض الثقيل ولا أدرى كيف أنفس عنه .

ولعل ذهنى فى خلال ذلك كان يبحث عن الموضوع دون أن أشعر ثم اهتدى إليه ذات يوم دون أن أشعر أيضاً إذ تذكرت فجأة تلك الأسطورة اليونانية التى خلدها سوفوكليس فى مسرحيته الرائعة (أوديب ملكا) فأحسست أن فيها لا فى غيرها يمكن أن أجد المتنفس الذى أنشده .

ولعلكم تعجبون من هذا كما عجبت أنا نفسى فى أول الأمر إذ أى صلة بين نكبة العرب فى فلسطين وبين هذه الأسطورة اليونانية ؟ غير أنى أدركت بعد ذلك سر هذا الاختيار . ذلك أنى كنت أحس فى أعماق نفسى كأن الذنب الذى ارتكبه العرب فى فلسطين والخزى الذى لحقهم من جرائه ولا يوازيه فى البشاعة غير ذلك الذنب الذى ارتكبه أوديب فى حق أبيه وأمه والخزى الذى لحقه من ذلك .

تناولت مسرحية سوفوكليس الخالدة فطفقت أقرؤها فكأنما كنت أقرأ مسرحية أخرى غير تلك التى أعرفها إذ كانت تحمل لى معنى جديداً فى هذه المرة يختلف عن معناها القديم . ومن خلال هذا المعنى الجديد

تكشف لى تفسير جديد لهذه الأسطورة على نحو يشبه فى كثير الوجوه ما حدث لى فى تفسير أسطورة شهريار وشهر زاد .

وخلاصة ذلك أن النبوءة التى تنبأ بها وحى أبولون للايوس ملك طيبة بأن سيولد له غلام يقتل أباه ويتزوج أمه إنما كانت فرية اختلقها الكاهن الأكبر لمعبد دلف برشوة أخذها من (بوليب) ملك كورنث الذى كان المتنافس للملك طيبة على زعامة هيلاس ، وكان بوليب عقيما فلما بلغه أن جوكاستا زوجة لايوس قد حملت أكلت الغيرة قلبه وخشى أن ينتقل ملكه إلى أسرة لايوس إذا أعقب لايوس ومات هو دون أن يكون له عقب .

فتعهد الكاهن الأكبر بأن يجعل له مخرجا إذا دفع مبلغاً كبيراً من المال للمعبد فاختلق تلك النبوءة وأعلنها ليدفع لايوس إلى التخلص من ابنه إذا ولد ، ولكن الكاهن الأكبر لم يكتف بذلك ، بل أراد ــ كعادته فى إيهام الناس بصدق نبوءاته ــ أن يحقق تلك النبوءة بالفعل فأوعز إلى الخادم الذى كلفه لايوس بقتل ابنه الطفل فى الجبل ألا يقتله ، بل يسلمه إلى راع من كورنث ليذهب به هذا الراعى إلى بوليب . وقد سر بوليب فأى انتقام أشهى لديه من أن يربى هذا الطفل حتى يكبر فيحقق تلك النبوءة فى خصمه اللدود ؟

وبلغ أوديب مبلغ الرجال وهو يعتقد أنه ابن ملك كورنث فأوعز الكاهن الأكبر إلى أحد الشبان الذين يعاقرونه الخمر فطعن فى نسبه فلما ثار أوديب وهم أن يفتك به قال له الشاب : لا تعجل . . اذهب فاستفت معبد دلف فإن وجدتنى كاذباً فاقتلنى . وكان أوديب على

جرأته واندفاعه حليما فكف عنه وذهب يستفتى معبد دلف حيث استقبله الكاهن الأكبر فأكد له صدق ما سمع وأخبره أنه فى الحقيقة ابن لايوس ملك طيبة وجوكاستا ملكتها ، وقص عليه أمر النبوءة القديمة وحذره من الذهاب إلى طيبة .

ولكن أوديب الحر العقل السليم الفطرة لم يؤمن بهذه الخرافة فأقسم ليذهبن إلى طيبة لا ليقتل أباه كما تزعم النبوءة . بل ليقبل رأسه ويكون ابنا باراً به . فأعاد عليه الكاهن التحذير فلم يزدد أوديب إلا تصميما على التحدى . وكان هذا فى الواقع هو ما قصده الكاهن من تحذيره . إذ كان يعرف فى طبعه العناد .

وفى الوقت الذى كان أوديب ماضياً إلى طيبة ، كان الكاهن قد بعث إلى لايوس من أخبره بأن ذلك الطفل الذى ظن أنه تخلص منه لم يمت وأنه قادم إلى طيبة من كورنث فليعترضه فى طريقه وليقتله قبل أن يقتله . وهكذا التقى أوديب ولايوس فى الطريق ذى الثلاث الشعب بين طيبة وكورنث فأراد أوديب أن يقبل رأس أبيه ، ولكن لايوس ما أمهله أن حمل عليه هو ورجاله ليقتلوه فما كان من أوديب إلا أن دافع عن نفسه وأسفرت المعركة عن قتل لايوس وقتل رجاله ما خلا شخصاً واحداً هو الذى رجع إلى طيبة بالخبر .

وكبر على أوديب أن يتحقق الشطر الأول من النبوءة على هذا الوجه. فعاد مغموماً إلى كورنث تنتابه الهواجس والشكوك . أحقا قتل أباه ؟ ولكن ما يدريه ألا يكون كلام الكاهن مختلقاً كله ؟ واتصل به الكاهن الأكبر وجعل يؤنبه على ما فعل . وقال له هأنتذا قد قتلت أباك

فحذار أن تذهب مرة أخرى إلى طيبة وإلا تزوجت أمك . حذره من الذهاب ليغريه بالذهاب .

وخلا أوديب إلى نفسه يفكر ويقدر . ثم قرر أنه حر العقل وحر الإرادة وأنه إن كان قتل أباه كما يزعم المعبد . فذلك دفاعا عن نفسه ، ولكن أى قوة فى الأرض أو فى السماء تستطيع أن تدفع به إلى الزواج من أمه ؟ فليتحد هذه النبوءة الهوجاء وليمض إلى طيبة ، وكان الكاهن الأكبر قد دبر حيلة أخرى من حيله هي ظهور ذلك الوحش الذى يتخطف الناس خارج أسوار طيبة وأوعز إلى كريون شقيق جوكاستا أرملة لايوس أن يعلن فى الناس أن من يخلص طيبة من هذا الوحش فله عرش طيبة ويد ملكتها الأرملة .

فلما وقف أوديب أمام أبى الهول الصرع له أبو الهول لأنه كان فى الواقع دمية على صورة الوحش بداخلها أحد الكهنة ، وقد أمر أن ينصرع لأوديب فما كان من أهل طيبة إلا أن حملوه على الأعناق إلى القصر فالتف به وصفاء القصر وأخذوا يغسلونه ويطيبونه ويكسونه فاخر الثياب وهم يطرون له جمال جوكاستا وأنه لشبابه النضر أصلح لها من لايوس الشيخ . كل ذلك وأوديب يهم أن يصيح بهم : كفوا عن هذا .. إن جوكاستا هذه هى أمى ، ولكن لسانه ينعقد فى كل مرة وتموت الكلمات فى شفتيه ويقول فى نفسه : من يدرى لعل هذه ليست أمى ولعل لايوس ليس أبى .

وجليت عليه جوكاستا فى ثياب الزينة كأنها عروس عذراء . فتمثل له فى تلك اللحظة خيال أمه ميروب ملكة كورنث كأنها تقول له لائمة:

أفي الحق يابني أن تتزوج بعيدا عن أمك دون أن تشهد عرسك وتفرح بزفافك .

فطار من ذهنه حينئذ كل شك في أنها ليست أمه وأيقن أنه لم يقتل أباه فاطمأنت نفسه لهذا الخاطر الذى أراحه من شعوره بالإثم فى قتل أبيه.

وهكذا عاش مع جوكاستا سبع عشرة سنة في سعادة وحب وولدت له أولاده الأربعة دون أن يخطر بباله أى ظن من الشك . فقد أيقن أن المعبد كان كاذبا فى كل ما ادعاه . فازداد به كفرا . ولولا مراعاته لعقيدة الناس فيه لأنزل بالكاهن العقاب .

إلى أن جاء ذلك الطاعون الذى فتك بأهل طيبة فتوسل أهلها إليه أن يستفتى المعبد لعل الآلهة ترفعه عنهم فكان أوديب يسخر فى سره من ذلك ويقول : وا رحمتا لهذا الشعب مازال يؤمن بالمعبد ومن المعبد بؤسه ونكبته .

لقد أدرك أوديب أن هذا الوباء إنما نتج من المجاعة والفقر لأن معظم الأرض قد صارت من أملاك المعبد وأوقافه فالسبيل الوحيد لإنقاذ الشعب منه هو أن يصادر هذه الأملاك ويعيد توزيعها على الشعب ولكنه خشي إن أقدم على ذلك أن يثور الشعب نفسه عليه فبقى برهة يفكر ويقدر .

وفى تلك الفترة العصيبة حضر إليه (تريزياس) .وتريزياس هذا كان كاهناً صالحاً من كهنة المعبد وكان ينكر على الكاهن الأكبر (لوكسياس) سوء أعماله فى اتخاذ الدين ذريعة لتضليل الشعب واستنزاف أمواله ،

فطرده لوكسياس من المعبد وأعلن كفره وحرمانه فعاش فى منفاه خارج طيبة يرقب الأحداث طوال ثلاثين سنة .

فرحب به أوديب إذ طالما سمع عن عداوته للمعبد وعداوة المعبد له وظن أنه سيجد عنده الرأى السديد فإذا تريزياس يكشف له الحقيقة التى ظن أوديب أنها فرية اختلقها المعبد ، إذ شرح له كل شىء : فشرح له المكايد التى دبرها لوكسياس من أولها إلى آخرها بتفاصيلها ودقائقها . فلم يستطع أوديب أن يشك فى صحتها لأن جل هذه التفاصيل قد مرت به فعلا .

وهم أوديب أن يفقأ عينيه من هول هذه الحقيقة لو لم يمنعه تريزياس من ذلك إذ ذكره بأن عينيه ليستا ملكه هو بل ملك الشعب فعليه أن يمضى فيما اعتزمه من مصادرة أموال المعبد وتوزيعها على الشعب لإنقاذه من ذلك الوباء ومن الوضع الفاسد الذى جر إليه .

وأشار على أوديب ، ريثما يتم التدبير لذلك ـ أن يستجيب لطلب الشعب فيبعث كريون ليستفتى المعبد . فإذا لوكسياس الكاهن الأكبر يقدم بنفسه إلى طيبة ويخطر أوديب بأن الوحى قد أنبأ أن سبب الطاعون وجود رجل فى طيبة هو الرجس الذى قتل أباه وتزوج أمه ولاخلاص لطيبة من الوباء إلا بخلاصها من هذا الرجس ، ثم أخذ يساومه ويعرض عليه ألا يعلن هذه الحقيقة للشعب إذا عدل أوديب عما هم به من مصادرة أموال المعبد وسلم تريزياس ليحاكمه المعبد على خيانته وكيده . فأهانه أوديب وقال له أعلن الحقيقة للشعب فإنى لا أبالى .

ولم تستطع جوكاستا أن تتحمل هول الصدمة فانتحرت شنقا . وأعلن الوحى فى الشعب فهاج وماج ووقف أوديب أمام محكمة الشعب وليس معه غير تريزياس . وحمى الوطيس بين الكاهنين لوكسياس وتريزياس ، هذا يلقي التهم على أوديب وهذا يدافع عنه . وحضر الشهود جميعاً : خادم لايوس القديم والراعى الكورنثي وبوليب وميروب ملكا كورنث فأدلى كل واحد منهم بشهادته .

وذهل الشعب مما سمع فطورا يميل مع لوكسياس وطورا يميل مع تريزياس إلى أن انتهت المحاكمة أخيراً بسقوط لوكسياس وانتصار أوديب إذ أدرك الجميع أنه معذور فيما وقع منه وأن التبعة كلها على لوكسياس الذى دبر هذه السلسلة من المكايد .

ونهض أوديب فأعلن أنه لم يعد صالحا للحكم بعد ما تلوث وتدنس فليختاروا ملكا غيره ولكن الشعب ألح عليه ألا يعتزل الحكم وقالوا : لا نرضى بغيرك بديلا .

ونفذ أوديب ما اعتزمه فصودرت أموال المعبد . ووزعت الأرض على الشعب فزالت المجاعة وارتفع الوباء وعاشت طيبة عيشة هنية . ولكن أوديب ظل حزينا فى القصر تساوره آلام الذكرى حتى ضاق ذرعا بذلك فتسلل ذات ليلة من قصره تاركا طيبة ليهيم على وجهه فى الأرض وهو يقول إن طيبة بخير ولن تعقم بملك يرعاها خيراً منه .

هذا عرض موجز لمسرحية (مأساة أوديب) ترون منه كيف فسرت الأسطورة تفسيرا جديدا فنقلتها من مضمون إلى مضمون ومن فلسفة إلى

فلسفة . وسأعود إليها بالحديث لبيان ما ترمز إليه عند الكلام على الرمزية فى المسرحية .

أرانى قد أطلت الحديث عن الفكرة الأساسية والموضوع وآن لى أن أحدثكم عن غيرهما من عناصر التأليف المسرحى .

رسم الشخصية أو (التشخيص) :

لكى يوفق الكاتب فى رسم شخوصه ينبغى أن يتعرف إليهم واحداً واحداً ويعيش معهم فى ذهنه برهة كافية حتى يقرر أو يكتشف لكل واحد منهم أبعاده الثلاثة : البعد الجسمانى أو الشكلى والبعد الاجتماعى والبعد النفسى فعلى معرفته الدقيقة بهذه الأبعاد الثلاثة يتوقف نجاحه فى رسم شخصياته .

فالبعد الجسمانى هو ما يتعلق بالشخص من حيث بنيته وشكله الظاهرى أقصير هو أم طويل ، بدين أم نحيف ، قوى البنية أم ضعيف ، سليم الأعضاء أم ذو عاهة من العاهات وهلم جرا لأن لكل صفة من هذه الصفات أثرها فى تكوين الشخصية .

والبعد الاجتماعى هو ما يتعلق بالمحيط الذى نشأ الشخص فيه ، والطبقة التى ينتمى إليها ، والعمل الذى يزاوله ودرجة تعليمه وثقافته ، والدين أو المذهب الذى يعتنقه والرحلات التى قام بها والهوايات التى يمارسها فإن لكل ذلك أثراً فى تكوينه .

أما البعد النفسى فهو ما ينتج عن البعدين السالفين من الآثار العميقة الثابتة التى تبلورت على مر الأيام فحددت طباعه وميوله ومزاجه ومميزاته النفسية والخلقية .

وكلما تعمق الكاتب فى التعرف إلى شخوصه كان خليقاً أن يكتب مسرحية جيدة . اقرأ أى مسرحية رديئة وانظر إليها بإمعان فستعجب من قلة معرفة كاتبها بشخوصه . واقرأ ما شئت من المسرحيات الجيدة فسيروعك مقدار ما يعرف كاتبها من التفاصيل والدقائق عن كل شخص من شخوصه .

وليس المقصود أن تذكر هذه التفاصيل فى المسرحية بالتصريح ، بل يكفى أن تكون كامنة هناك فى أطواء النص بحيث يمكن أن يوجد فيه جواب لكل سؤال يعلن لأحد أن يسأله .

ـ الصراع ـ Conflict

ويأتى بعد معرفة الكاتب بشخوصه حسن اختياره لها فى الموضوع الذى يعالجه ،والفكرة الأساسية التى يدور عليها ، بحيث تكون هذه الشخوص متباينة متناقضة ليتولد بينها الصراع الذى لا تنهض مسرحية إلا به ، على أن ينشأ من هذا التناقض تناغم فى النهاية يحقق تلك الوحدة المنشودة فى كل عمل فنى .

ولكى يحتدم الصراع ويستمر إلى النهاية يجب أن تكون بين هذه الشخوص شخصية محورية (pivotal Character) من ذلك الطراز القوى العنيد الذى لا يقنع بإنصاف الحلول . فإما أن يبلغ كل ما يريد أو يتحطم . وغالبا ما يكون التطور فى هذه الشخصية أقل منه فى غيرها من الشخصيات لأنها تكون من البداية (بداية ظهورها فى المسرحية)

قد بلغت أوج كمالها ونضجها أو كادت ، ولا يتعين أن يكون هذا الشخص هو بطل المسرحية . فقد يكون كذلك كما هو الحال فى الحاكم بأمر الله وجحا ، وقد يكون غير البطل مثل ياجو فى مسرحية عطيل .

وهذا الصراع ينبغى أن يكون متدرجا فى الصعود فلا يلحقه ركود أوجمود فى الطريق ، ولا تشب به طفرة ، حتى يبلغ الذروة ويصدق هذا على الصراع الرئيسى الذى يحكم المسرحية كلها من أولها إلى آخرها . كما يصدق على الصراع الفرعى فى كل فصل أو مشهد .

الانتقال التدريجى Transition

والسبيل إلى إيجاد هذا الصراع هو اتباع طريقة الانتقال التدريجى من حال إلى حال جريا فى ذلك على سنة الطبيعة ، فكل شىء فيها يحكمه هذا القانون إذ ليس فيها طفرة أبدا . فكذلك ينبغى على الكاتب المسرحى أن يراعى الخطوات التى يتم بها كل عمل وكل حادث ، وكل حركة نفسية أو فكرية تقع لشخوص مسرحيته .

وليس له أن يقول : إن خلاف هذا قد يقع فى الحياة . إذ ينتقل المرء فجأة من حالة إلى حالة . فالواقع أن التدرج لابد أن يكون موجوداً فى هذه الحالة وكل حالة . وإذا كانت الحياة لا تظهر هذا التدرج فإن على الكاتب المسرحى أن يبرزه فى عمله فهذه مهمته .

ولتوضيح هذا سأضرب لكم مثلا ذلك المشهد الذى قتل فيه شهريار العبد الذى وجده فى مخدع زوجته بدور ثم قتلها هى ، فقد يتم مثل هذا فى الحياة فى لحظة واحدة دون إمهال ودون أى مساجلة أو حوار يفصل بين قتل العبد وقتل الزوجة . ولكن لا ينبغى أن يصنع هذا فى المسرحية اتكالا على أن التدرج الطبيعى قد تم فى ذهن شهريار كلمح البرق لأن من وظيفة الكاتب المسرحي أن يظهر ذلك ويبرهن على وجوده .

وقد بالغ بعض الكتاب فحاولوا أن يبتدعوا وسائل جديدة لإبراز أفكار شخوصهم وخواطرهم حتى يظهر من خلالها التدرج المطلوب كما فعل يوجين ؟ مثلا فى مسرحيته (الفاصل الغريب) **Strange Interlude**. غير أن هذه الوسائل لم تنجح نجاح الطريقة البسيطة التى أشرنا إليها وهى التى اتبعها أبسن وغيره من الكتاب الراسخين .

وفى وسع الكاتب المسرحى إذا أراد أن يختبر مقدار توفيقه فى خلق الصراع الصاعد أن يقرأ أصول مسرحيته على صديق له ، ويطلب منه أن يخبره أول ما يشعر بالضيق وقلة الاهتمام . فحينئذ يعلم أن المسرحية قد أعوزها الصراع فى ذلك الموضع .

وإذا ضاق الجمهور بمسرحيته ذرعا فليس له أن يزعم أنها كانت فوق مستواهم فالحقيقة أن المستنيرين أحرى أن يضيقوا بها قبل الجمهور الساذج وأسرع إلى الملل حين ينعدم الصراع فى المسرحية . فلا يستهينن الكاتب بحكم الجمهور فللرجل العادى أو حتى الأمى بصيرته التى لا تخطئ وهو لا يقل فى تمييز المسرحية الناجحة من غيرها عن أى ناقد متمرس .

الحركة Action

من المتفق عليه أن المسرحية قائمة على الحركة فحيث لا توجد الحركة لا توجد مسرحية ، ولكن المقصود بالحركة يحتاج إلى الإيضاح . فليس المقصود بها الحركة الجسمانية فهذه قد تكون فى كثير من الأحيان خالية من أى قوة درامية ، بينما قد يكون السكون التام فى بعض الأحيان أنبض بالحياة الدرامية وأشد جيشاناً واحتداما من أى حركة ظاهرية .

وإنما المراد بالحركة فى المسرحية هو أن يستمر الخط المسرحى متحركا لا يقف لحظة واحدة . إنها تلك التى تحدث الحركة المتجددة فى ذهن المشاهد فلا يفتر ولا يركد أبدا . ويكون ذلك بالوقفة الساكنة كما يكون بالحركة الظاهرة ، ويكون بالجملة الصامتة كما يكون بالجملة الناطقة . كل جملة تدفع الحدث خطوة إلى الأمام تسمى حركة ، وكل سكتة وكل إشارة وكل شىء يؤدى إلى هذه النتيجة يسمى حركة ، ومالا يؤدى إلى هذه النتيجة لا يسمى حركة وإن كان مليئاً بالجرى والقفز .

وقد يدور الحوار الطويل بين اثنين لا يبرحان مقعدهما ويكاد أن يكونا ساكنين تماما ، ويكون مع ذلك نابضاً بالحركة الدرامية المتجددة وتجدون مثلا لذلك فى الحوار الطويل الذى دار بين جحا والحاكم

الأجنبى فى السجن . إذ أراد الحاكم أن يستميله إليه ليعمل علـى تهدئـة الثورة التى انطلقت فى البلاد فأشبعه جحا تنكيتاً وسخرية .

الحاكم : صباح الخير يا قاضى القضاة .

جحا : (يشير إلى القيد فى يديه) أنا يا سيدى شيخ المفسدين فـى الأرض (يأمر بفك القيد عنه) .

الحاكم : إنى جئت لزيارتك يا قاضى القضاة ، وما جئت لتعنيفك .

جحا : مرحبا بك يا سيدى . لقد زدت هذا السرداب نـورا علـى نور .

الحاكم : كم يعز علىّ ذكاؤك هذا يا جحا أن تصرفه فيما يضـرك لا فيما ينفعك !

جحا : يا سيدى لا تضيع نصحـك سدى . لقـد بلـوت تصـاريف الأيام سبعين عاما فوجدت أنى ما أحببـت شيئاً إلا ضرنـى وما كرهت شيئاً إلا نفعنى . حكمة للّه بالغة .

الحاكم : كيف ذلك ؟

جحا : أحببت الوعظ فجاءنى منه العزل ، وكرهت العزل فأتـانى منه الفرج إذ عرفت بعده حقيقة نفسى ، وأحببت الفلاحـة فجاءنى الجراد وكرهت الجراد فكان سـبباً لتوليتـى قـاضى القضاة ، وأحببت هذا المنصب فأفسـد علـىّ امرأتـى حتى جعلها لا تطاق . هل أزيدك ؟

الحاكم : نعم .

جحا : وكرهت حال امرأتى هـذه فدفعنـى ذلـك إلى خير مسـعى

قمت به حياتي مسعاى لنزع المسمار من الدار ، ثم كرهت حبسي فإذا الشعب كله يلهج بذكرى ويهتم بأمرى ويسعى جاهدا لخلاصي من السجن الصغير وخلاصه هو من السجن الكبير .

الحاكم : والموت يا قاضي القضاة ألا تكرهه ؟

جحا : بل أكرهه كرهاً شديداً ، وهذا ما يجعلني أرجو أن يقترن أجلى بأجل احتلالكم ، فقد ولدت أنا وهو في بطن عام واحد .

وقد تنبض الحركة الدرامية في النجوى التي يتمتم بها أحد الشخوص وحده ، انظروا إلى هذه النجوى التي تقولها شهر زاد في مطلع الفصل الثاني وهي واقفة تقلب خنجراً كبيراً يلمع نصله في يدها كأنها تحدث نفسها بالانتحار .

شهر زاد : أيها الباب القائم بين الحياة وبين الموت ها هي ذى يدى على مقرعتك . يد عذراء في ميعة الصبا وبواكير الشباب . أعلم إنما هي قرعة واحدة وتنفتح لى على مصراعيك . ولكن رهبتك تشل يدى عن قرعك ، وما من شلل . عجبا لك أيها الباب الرهيب كيف يعجز أقوى الأقوياء أن يوصدك ثم لا يعجز أضعف الضعفاء أن يفتحك ؟ كيف لا يملك أحد قفلك ويملك كل واحد مفتاحك ؟ أرحمة بالضعيف إذا ما ضاقت به الحياة . فالتمس سبيله إلى الخلاص ؟ إذن فعلام يا إلهى حرمت هذا السبيل في شرائعك ؟

الحوار :

يعتبر الحوار من أهم عناصر التأليف المسرحى . فهو الذى يوضح الفكرة الأساسية ويقيم برهانها ، ويجلو الشخصيات ويفصح عنها ويحمل عبء الصراع الصاعد حتى النهاية ، وهذه المهمة يجب أن يضطلع بها الحوار وحده ولا يعتمد فى شيء من ذلك على الشروح والتعليمات التى يضعها الكاتب بين الأقواس فهذه إنما توضع لمساعدة المخرج على فهم ما يريد الكاتب مما هو مستكن داخل الحوار لا مما هو خارجه .

ولكى يجود الحوار لابد من أمرين : الأول : وجود الصراع الصاعد فهو الذى يكسبه القوة والحياة . والثانى : معرفة الكاتب بشخوصه معرفة عميقة شاملة لأن الحوار ينبغى أن ينبع من هذه الشخصيات فيحمل خصائصها فى ثناياه فكل جملة يقولها الشخص ينبغى أن تفصح عما هو الآن وتومئ إلى ما سيكون هو المستقبل .

ودونكم مثلا من المسرحية سر شهر زاد لتروا كيف تكشف كل جملة فى الحوار عن شخصية قائلها .

هذا الملك شهر يار عند رفع الستار فى الفصل الأول يدخل متسللا إلى مخدع زوجته وليس فيه أحد . فيعمد إلى ثياب الملكة يشمها فى لهف والتياع :

شهريار : يالى من هذا العبير ! آه لو أمكن تقطيره كما يقطر ماء الورد والياسمين . إذن لضمخت به جسدى ولشربت منه حتى ترتوى هذه الكبد الحرى ويبرد هذا الغليل .

(يتوجه ناحية السرير فيجيل يده بطنا وظهرا على متن الفراش من أسفله إلى أعلاه حتى إذا بلغ الوسائد ضمها بشدة وأهوى عليها يوسعها لثما) بدور ! بدور ! يا منية النفس يا جنة العين يا جحيم الفؤاد !

تقطير العبير الموجود فى ثياب الملكة .. تضميخ الجسد به .. ارتواء الكبد الحرى .. جنة العين . جحيم الفؤاد .. أرأيتم كيف تفصح كل كلمة من هذه الكلمات عن حالة الحرمان التى يعانيها شهريار مع وجود ما يشتهيه بين يديه .

وهذا حوار يدور بينه وبين الملكة فى نفس الفصل :

شهريار : آه : (يسحب يديه من حول خصرها ثم يحل بهما يديها عن عنقه) الحر شديد اليوم !

بدور : شيئا ما .

شهريار : شيئا ما ! جهنم ! ألا ترين العرق يتصبب من جبينى ؟ (يمسح وجهه بمنديله) ومن جبينك أيضاً ؟

بدور : صدقت .. الحر شديد اليوم .

شهر يار : ماذا تعنين بقولك هذا ؟

بدور : لا أعنى شيئاً .. هذا قولك أنت .

شهر يار : بل تسخرين منى يا امرأة !

بدور : ماذا يحملنى على ذلك يا رجل ؟

شهر يار : (يبدو عليه التضعضع) يا رجل ! يا رجل !

بدور : دعوتنى يا امرأة فدعوتك يا رجل .

شهر يار : يا رجل !

بدور : حنانيك يا مولاى والله ما قصدت أى سوء ولكنك أغضبتنى واتهمتنى بما لم يكن منى فخاننى لسانى .

انظروا إلى هذا الحوار كيف تفصح كل كلمة يقولها شهر يار عن الريبة التى تساوره فى كل كلمة تقولها الملكة توهما منه أنها تشير إلى علته مع علمه بسذاجتها ويقينه بأنها لا تقصد شيئا مما توهم .

وكيف تفصح كل كلمة تقولها الملكة عن براءتها وجهلها بحقيقة الأزمة التى يعانيها الملك ، بالرغم من وجود إدراك لا شعورى غامض عندها لتلك الحقيقة ينم عليه ما سبق به لسانها فى قولها « يا رجل » دون أن تعى ما ينطوى عليه هذا القول .

إنه فى واد وهى فى واد آخر ، وإن كانا قد يلتقيان فى سراديب اللاشعور فلا يعرف أحدهما وجه الآخر .

ثم تأملوا قول شهريار وهو يصف شدة الحر : « جهنم » !

فهذه الكلمة تحمل كل معانى العذاب الذى يكابده فى أعماق نفسه .

وتأملوا قوله : « ومن جبينك أيضاً » كيف يعبر عن جهاده المستميت ليدرأ عن نفسه ما عسى أن يوجه إليه من تهمة بالعجز الذى يحرص كل الحرص على إخفائه كأنه يقول لها : إياك أن تظنى أن للعرق الذى تصبب من جبينى سبباً آخر غير هذا الحر الشديد بدليل أن العرق قد تصبب من جبينك أيضاً .

وانظروا إلى قولها : « لا أعنى شيئا . هذا قولك أنت » فهى تقصد ألا حق له فى الغضب حين قالت له . « صدقت . الحر شديد اليوم »

لأنه هو الذى قال هذا القول قبلها . أما شهريار فقد فهم من قولها هذا معنى آخر يمس تلك العقدة التى فى نفسه كأنها تريد أن تقول : لا أعنى ما قلت ولا أرى الحر شديداً اليوم ، ولكنك أنت الذى تزعم ذلك .ومن ثم احتد عليها واتهمها بأنها تسخر منه . وفى موضع آخر من الفصل نفسه يدور هذا الحوار :

بدور : شهر يار قد غفرت لك كل ما مضى واعتبرته كأن لم يكن . خذنى بين ذراعيك الآن واعتبرنى جارية جديدة تجلى عليك .

شهر يار : بل أنت حبيبتى الأولى . . حبيبتى من قديم .

بدور : كلا يا مولاى . . اعفنى باللّه عليك من هذه الصفة صفة القدم فإنى أمقتها من كل قلبى .

شهر يار : فيم يا حبيبتى إنك كالخمر التى تجود وتغلو بتقادم السنين .

بدور : يا ليتك تنظر إلى النساء ، كما تنظر إلى الخمر .

شهر يار : أنت عندى وحدك الخمر من دون النساء جميعا . آه يا ليتنى أستطيع أن أشربك .

بدور : الكأس يا حبيبى بين يديك .

شهر يار : بل أشتهى يا بدور لو أفرغتك فى جوفى فلا يبقى

بدور : منك شيء !

إذن واللّه لا أبالى . فإنى سأعيش فيه وأجرى فى عروقك !

ألا ترون إلى كلمات شهر يار هذه كيف تخفى فى طياتها رغبته الدفينة فى التخلص منها وكيف تومئ بذلك إلى ما سيكون منه فى المستقبل وإلى كلمات بدور كيف تنبئ عن حبها له وغيرتها عليه واستعدادها للقيام بأى تضحية فى سبيل الظفر بوصاله ، وكيف تمقت صفة القدم لأنها بسذاجتها تظنها أصل المشكلة وسبب انصراف زوجها عنها .

ثم انظروا كيف تصور كلماتهما معا ذلك الجو المادى.. جو الحياة التى كان يحياها شهر يار فى قصره بين الخمر والنساء والجوارى من كل لون .

وفى نهاية الفصل حين وجد العبد عندها فقتله ثم أراد أن يقتلها يدور هذا الحوار :

بدور : سل القهرمان أولا فهو الذى اشترى لى هذا العبد .

شهر يار : القهرمان إذن قوادك .

بدور : لا ، لا تمسه بسوء . القهرمان لا ذنب له . أنا أمرته فاشتراه لى وأنا التى قدته بنفسى إلى هذا المخدع

شهريار : هاه اعترفت الآن .

بدور : مهلك ! فتش يا سيدى ، العبد الذى قتلته فستجده .. ستجده ..

شهر يار : ماذا ؟ خصيا ! مجبوبا ! طواشيا ! أهذا ما تخجلين من ذكره ؟

بدور : نعم . . نعم

شهر يار : ويلك كيف عرفت ذلك ؟ !

بدور : ارحمنى يا شهر يار .. لا تقتلنى .. ارحم شبابى !

شهر يار : (فى حقد) شبابك !

بدور : أجل يا مولاى ارحم شبابى الغض !

شهر يار : الغض .. الغض (يحمل عليها بسيفه فيقتلها) .

انظروا إلى قولها متلعثمة : « فستجده .. ستجده .. » كم تدل هذه الجملة على ما طبعت عليه بدور من الحياء والخفر ، وقارنوه برد شهريار البالغ فى الوقاحة كيف يدل ذلك على أزمته النفسية العاتية فهو يعلم أنها بريئة ومع ذلك يوجه إليها ذلك القول البذىء الوقح كأنه يقول فى قرارة نفسه : إذا كنت بهذا الحياء والخفر فلم تطالبينى بذلك الذى ليس عندى حتى اضطررتنى إلى ارتكاب هذه الجريمة .

وتأملوا قوله : ويلك ! كيف عرفت ذلك ؟ كيف يفصح عن أنه ـ وهو العليم بطهرها وبراءتها ـ يتحرق شوقا إلى أن يجد أى فرصة تمكنه من اتهامها بالمكروه حتى يتخذه ذريعة للإقدام على قتلها ، وخشية أن تدركه الرقة فيعدل عن القرار الذى اتخذه فى التخلص منها ، ورغبة فى أن يخفى حتى عن نفسه السبب الحقيقى الذى يدفعه إلى ارتكاب هذه الجريمة .

ثم انظروا إلى قولها : ارحم شبابى .. ارحم شبابى الغض . كيف يحمل من جهة كل معانى الحرمان الذى كابدته من جراء انصرافه عنها وكيف يدل من جهة أخرى على مبلغ استسلامها له كأنها تقول له : لا

بأس أن تقتلنى إذا شئت ولكن أمهلنى حتى أستمتع قليلا بشبابى . وهى لا تعلم أن هذه الكلمة تمس علته فى الصميم فكانت هى القضية إذ قتلها حينئذ وهو يردد : الغض .. الغض .. بكل ما تحمل هذه الكلمة من قسوة ومرارة وحرمان من هذا الشىء الذى يشتهيه وهو بين يديه .

من هذه الأمثلة ترون أن هناك تيارات نفسية خفية تجرى تحت سطح الحوار كثيراً ما تدل على معان تناقض تماما المعانى الصريحة التى يحملها السطح .

وإذا أردتم أن تحكموا على حوار ما ؛ فابحثوا عن هذه التيار النفسى فيه فإن وجدتموه مطردا فيه متسلسلا فاعلموا أنه حوار ممتاز لأنه يعبر عن ظاهر الشخصية ويفصح عن باطنها فى وقت واحد .

أما إذا لم تجدوا تحت السطح شيئا فتلك علامة الحوار المصنوع الذى قصاراه إن كان جيدا أن يعبر عن الشخصية من الظاهر فقط .

وهذا فى رأيى أحسن معيار للتمييز بين الدرامة والميلودرامة ، وبين الكوميدية والمهزلة (الفارس) .

واقعية الحوار

ينبغى أن يكون الحوار واقعياً ينبع من الشخصية ذاتها فيكشف عنها ويحمل خصائصها كما تقدم . ونريد أن ننبه إلى المقصود بالحوار الواقعى فليس المراد أن يراعى الكاتب مقدرة الشخصية على التعبير عن ذات نفسها فى واقع حياتها كما ذهب إلى ذلك الكاتب جالزورثى والتزمه فى مسرحياته جريا على المذهب الطبيعى الذى انتشر فى ذلك العهد . فبمقتضى هذا المذهب لا ينبغى لشخصية أن تعبر عن نفسها التعبير الواضح إلا إذا كان فى مقدورها أن تفعل ذلك فى واقع حياتها . وبعبارة أخرى على الكاتب المسرحى عند القائلين بها المذهب ، ألا يجعل الشخصية تفصح عن ذاتها أكثر مما تستطيعه فى واقع الحياة . وهذا خطأ لأن من صميم وظيفة الكاتب المسرحى أن يعاون شخوصه بحيث يجعلهم قادرين على الإفصاح عن ذواتهم بقطع النظر عن قدرتهم أو عدم قدرتهم على ذلك فى واقع الحياة .

وإنما المراد بواقعية الحوار أن يلتزم الكاتب حدود الشخصية المرسومة فلا ينطقها إلا بما يتلاءم معها سواء أوتيت أو لم تؤت القدرة على الإفصاح عن ذاتها . وفى هذا يؤخذ على برناردشو فى كثير من مسرحياته . إذ ينطق بعض شخوصه بما لا يمكن أن ينطقوا به حتى على فرض أنهم قادرون على التعبير عن ذلك .

فبرناردشو فى هذه الناحية يقع من جالزورثى على طرفى نقيض ، فبينما ترى الثانى يلتزم فى شخوصه حدود قدرتهم — فى واقع الحياة

على التعبير عن ذواتهم ولا يتجاوزها ، نرى الأول فى بعض الأحيان لا يلتزم فى حوار شخوصه حتى مطابقة كلامهم لواقع حياتهم كما رسمها هو بنفسه ، فينطقهم بآراء وأفكار ومشاعر لا يمكن أن تصدر منهم ، بل من الكاتب نفسه .

وفى حدود هذا التعريف للحوار الواقعى يتفاوت الكتاب فى مدى قدرتهم على جعل حوارهم طبيعياً أو قريباً من الحوار الطبيعى كما يجرى فى الحياة ويعتبر أنطوان تشيكوف من أبرع الكتاب فى ذلك ففى مسرحياته نرى الشخوص تبين إبانة تامة عن ذوات نفوسها ولكن دون أن تعلو نغمتها على مستوى الكلام العادى المألوف . ويمتاز هذا الكاتب الروسى أيضاً ببراعته فى خلق الجو من خلال الحوار ويظهر ذلك جليا حينما يعرض المجموعات وهى تتحاور فيما بينها فنجده يخلق جواً عاماً يغمر المجموعة كلها ولكنه فى الوقت نفسه يحتفظ لكل فرد منها بجوه النفسى الخاص .

الفصحى والعامية

أشرنا فى محاضرة سابقة إلى أن من الصعوبات التى تواجه الكاتب المسرحى أنه مطالب بأن يكتب بلغة أدبية مصقولة وفى نفس الوقت واقعية تتواكب مع المستويات المختلفة لشخوص مسرحيته .

فما هو المقصود بالواقعية هنا : الواقعية الزمنية أم الواقعية الفنية ؟ أنلتزم اللغة التى يتكلم بها أولئك الشخوص فى حياتهم اليومية فنستعمل العامية المصرية مثلاً فى حوار المسرحية المصرية العصرية ، والعامية

العراقية فى حوار المسرحية العراقية العصرية ؟ أم نكتب بلغة فصيحة تصور الخصائص النفسية والاجتماعية لكل شخصية وتفصح عن سلوكها ومنطقها ونظرتها إلى الحياة كما هى الحياة ، دون تقيد بنفس اللغة ونفس الكلمات التى تتحاور بها فى حياتها اليومية ؟

بالرأى الأول يقول دعاة الكتابة بالعامية فى المسرحيات العصرية وحجتهم فى ذلك أن الواقعية لا تتحقق فى زعمهم إلا إذا أنطقنا الشخوص بنفس الكلام الذى يتحاورون به فى الحياة فلا يجوز أن ننطق الفلاح المصرى مثلاً غير اللغة التى يتفاهم بها مع بنى جنسه فى الريف .

وهذا مع الأسف هو الرأى الشائع عندنا اليوم والمعمول به فى الأوساط المسرحية . وأقول مع الأسف لأن فهم الواقعية على هذه الصورة فهم سطحى ساذج فمن المعلوم المتفق عليه أن الفن فى صميمه ليس تسجيلاً فوتوغرافيا أو فوتوغرافياً للحياة . وإنما هو تصوير لها وتعبير عنها وإن شئت فقل إنه نقد لها . والمسرح لا يخرج عن كونه لوناً من ألوانه .

لم يقل أحد قط إن الزمن الذى يستغرقه عرض مسرحية عطيل مثلاً على خشبة المسرح لا يمكن أن يتسع لحوادثها كما هى فى الواقع ولم يقل أحد أن عطيلاً هذا وسائر الشخوص الذين فى المسرحية كانوا من أهل البندقية وهى مدينة إيطالية فكيف أنطقهم شكسبير باللغة الإنجليزية بل لم يخطر ببال أحد منا ونحن نشاهدها على مسرحنا العربى فى أن يسأل : هل كل هؤلاء يعرفون اللغة العربية ؟

فلماذا يقال إذن : كيف ينطق الفلاح المصرى باللغة العربية الفصيحة؟ إننا لا ننكر أن المسرحية العصرية إذا كتبت باللغة الفصيحة لن تلقى من جمهورنا اليوم القبول الذى تلقاه لو كانت بالعامية ولن تنجح نجاحها . ولكن مرجع ذلك إلى العادة التى اتبعتها الفرق المسرحية المحلية عندنا منذ وقت طويل فطبعت عليها الذوق العام لجمهور المتفرجين . ولو جرت العادة بغير ذلك لما أحس جمهورنا اليوم بأى نبو أو غرابة فى مشاهدة المسرحيات العصرية ممثلة باللغة العربية الفصيحة وإذن لتكون عندنا رصيداً يعتد به من تراث الأدب المسرحى لا يقتصر على المسرحيات التاريخية فحسب .

قد يقول قائل إنه ما دامت العادة قد جرت باستعمال اللغة العامية فى المسرحيات العصرية كما تقول فليس لنا إلا أن نجرى عليها .

والرد على هذا أننا اليوم فى مطلع نهضة قومية عربية لم يسبق لها مثيل من قرون مضت ، وقد اقتضت منا هذه النهضة أن نعيد النظر فى كل وجه من وجوه حياتنا السياسية والاقتصادية والاجتماعية والأدبية والفنية لنصلح ما فيها من أخطاء ، ونسد ما فيها من نقص ، ونقوم ما فيها من اعوجاج حتى نبنيها على أسس سليمة تهيئ لنا المستقبل العظيم الذى ننشده .

فمن الواجب علينا أن نسعى فى تغيير هذه العادة الفنية التى جرينا عليها فى عهود مضت إلى عادة أصلح وأفضل ، كما نسعى فى تغيير عادات لنا كثيرة فى مختلف ميادين الحياة إلى عادات أصلح وأفضل . إنه إن جاز لنا استبقاؤها فيما مضى فلا يجوز لنا اليوم ونحن نتطلع إلى محو

الأمية عن شعبنا المصرى ونشر الثقافة والتعليم على نطاق واسع فضلا على أننا نرنو إلى عهد جديد تتحقق فيه وحدة الشعوب العربية كلها من الخليج إلى المحيط !

وقد يظن بعض الناس أن هذه المشكلة خاصة بالمسرحية فى أدبنا العربى وهذا غير صحيح فهى قائمة بالنسبة للآداب الأخرى كذلك وقد أثارها أساتذة هذا الفن عندهم وبحثوها وقالوا فيها آراء لا تخرج فى جملتها عما ذهبنا إليه من إيثار اللغة الفصحى على اللغة العامية .

وحيث إن هذا الرأى الخطأ هو الشائع عندنا حتى فى الأوساط المستنيرة وأنصار العامية كثيرون بين مخلصين يدافعون عنها عن عقيدة واقتناع بصواب رأيهم ومغرضين ينافحون عنها لحاجة فى نفس يعقوب ، وحيث إن كثيراً من الذين يزاولون النقد عندنا يقولون بهذا الرأى ويوهمون القراء أنهم يجرون فى ذلك على أحدث الآراء النقدية فى الكتب الأجنبية فاسمحوا لى أن أنقل لكم بعض أقوال أساتذة هذا الفن مترجمة بالنص .

هذا هيرمون أولد Hermon Ould يقول فى صفحة ٧٧ من كتابه (فن المسرحية) : « الحوار فى المسرحية الجديدة غير واقعى » (يقصد كما يفهم من سياق حديثه : غير مطابق للواقع) نعم قد تكون فقرات منه أو جمل منقولة تماماً من الكلام الدارج فى الحياة اليومية أما فى الجملة وعلى وجه العموم فالزعم بأن الحوار الموجود فى المسرحيات الجيدة التى تسمى واقعية صورة منقولة من الكلام الطبيعى لا يقل فى الخطأ عما لو زعمنا أن الصورة المشهورة (يوم فى سباق دربى) التى رسمها الرسام

الشهير Frith هى نقل طبق الأصل من منظر فى مباراة سباق بابسوم داونز . الاختيار فى الفن هو كل شىء فالكلام المنقول نقلاً فوتوغرافياً ليس من الحوار فى شىء .

ثم قال : « إن مهمة الكاتب المسرحى أن يخلق طرازاً من الكلام يجمع بين الدلالة الواعية ومشابهة الواقع . فإذا كتب مسرحية عن الحياة العصرية فسيستعمل لا شك أنماطاً من الكلام الدارج ، محولة سرّاً كسر الكمياء القديمة معروف له وحده إلى قطعة من الأدب لا مجرد تقرير . ثم استطرد قائلاً : « إن من أساتذة الحوار فى العصر الحديث برناردشو وجالزورثى وسومرست موم يتبعون أسلوباً خاصاً لا يعكس مطلقاً الكلام الدارج الذى نسمعه من الناس حولنا » .

وهذا ديسمون ماكارثى Desmon Mac Carthy يقول فى صفحة ٤٤ من كتابه (Theatre) : « اللغة العامية لغة اكليشيهية Stereotyped ، وهى تطمس الشخصية وتخفيها أكثر مما تفصح عنها وتبديها » .

إن أصلح أداة لرسم الشخصية وتوضيح ملامحها النفسية وتمييزها عن غيرها من الشخصيات هى اللغة المحايدة أى اللغة التى ليست لها صبغة محلية صارخة تطمس تلك الملامح وتقضى على الخصائص وتطبعها مع غيرها من الشخصيات على غرار واحد .

واللغة الفصيحة عندنا هى اللغة المحايدة التى يستطيع الكاتب القدير أن يتصرف فيها ويخلق منها ألواناً متنوعة من التعبير تناسب الشخصيات المتنوعة التى يرسمها . إن مثل هذه اللغة الفصيحة المحايدة كمثل الماء الصافى الذى يمكن تلوينه بأى لون تريد . فيظهر هذا اللون على حقيقته .

أما اللغة العامية فمثلها كمثل الماء الملون لا يمكن أن يظهر أى لون جديد على حقيقته . وهذا المعنى هو الذى قصده ديسمون ماكارثى فى القول السابق الذى نقلناه عنه .

والخلاصة أن الكاتب المسرحى يستطيع باللغة الفصيحة السهلة أن يصور ما يشاء من الأجواء المختلفة ، بأن ينفخ فيها الروح المحلية الخاصة بشخوص مسرحيته . فالروح المصرية مثلا يمكن أن تترقرق فى اللغة الفصيحة كما يترقرق الماء فى كأس من البلور .

ومن نافلة القول أن أشير إلى أن اللغة العامية ليست لغة جامعة حتى فى داخل القطر الواحد ، ففى القطر المصرى مثلا لهجات عامية متنوعة ، وكذلك الحال فى الأقطار العربية الأخرى . فياليت شعرى أى هذه اللهجات نتخذها لغة لمسرحيتنا العصرية ؟

أجل إنه لا شك فيه أن اللغة كائن حى ، وأن اللغة الدارجة لطول تداولها على الأيام قد اكتسبت من المرونة والحرية ورشاقة التعبير الحافل بالظلال والألوان . ما لم تكتسبه اللغة الفصيحة غير المتداولة ، ولكن السبيل ليس استعمال هذه اللغة الدارجة نفسها فى أدبنا المسرحى ولا فى أدبنا القصصى على العموم ، وإنما السبيل هو أن نقتبس أسلوبها ومنطقها وبلاغتها من حيث التقديم والتأخير وسائر خصائصها الحية المرنة ، وننقلها إلى لغة كتابتنا الفصيحة الجارية على قواعد الإعراب . وبذلك تتكون عندنا لغة جديدة تعكس واقعنا ولا تنفصل عن الفصحى . لغة حية متطورة تحفل بالألوان والظلال الخاصة بكل بلد عربى على

حدة، ولكنها مفهومة لجميع الشعوب العربية لقراء العربية فى كل مكان.

ولعل أصدق مثال لذلك فى القديم ما نجده فى شعر البهاء زهير من روح الدارجة المصرية فى عصره ، ومع ذلك فهو فصيح جار على قواعد الإعراب .

وممن قاموا بهذه المحاولة فى العصر الحديث من كتاب القصة المرحوم الأستاذ إبراهيم عبد القادر المازنى . ثم الأستاذ نجيب محفوظ على نطاق أوسع وأرحب ، ومن كتاب المسرحية الأستاذان توفيق الحكيم ومحمود تيمور .

وقد جريت أنا أيضاً على هذا المنهج . هاكم مثلا من مسمار جحا فى الفصل الأخير حيث كانت الماشطة أم الخير تقوم بتيزيين ميمونة بنت جحا للزفاف .

أم الغصن : من أول الظهر فى شعرها هذا يا أم الخير ؟

الماشطة : كان عليكم أن تدعونى من أول النهار كما يفعل الناس لا عند أذان الظهر .

أم الغصن : يا سوء بختنا . بعد العز والبحبحة أصبحنا وليس عندنا حتى خادمة . كل هذا من .. الحمد للّه على كل حال (تخرج) .

الماشطة : (لميمونة) ارضى بما قسمه اللّه لك يا بنتى فعسى أن تكرهوا شيئاً وهو خير لكم خذينى أنا مثلاً أمامك . زوجنى والدى لغير من أحبه وأعشقه فبكيت وشكيت وعملت ما لا يعمل ثم استسلمت ومرت

الأيام فإذا زوجي من أكمل الرجال وأبر الأزواج وإذا قريبي الذى كنت أهواه مزواج مطلاق لا يستقر على واحدة ولا تنتهى قضاياه معهن فى المحاكم .

ميمونة : بس لو أنها صبرت حتى يخرج والدى من الحبس !

الماشطة : الخير فيما اختاره اللّه يا بنتى ، والزواج قسمة ونصيب . ابتسمى وابتهجى . فالبلاد كلها اليوم مبتهجة والناس كلهم فى فرح .
(تكمل تضفير شعرها) أرينى الآن : يا حلاوة ! يا ملك ! حقا هذا جمال لا يصلح لغير قصور السلاطين !

ميمونة : أنت أيضاً مع أمى علىّ !

الماشطة : حاش للّه يا بنتى . أنا معك عليها وعلى أبيها وأبى أبيها !

وقد خطوت فى هذا السبيل خطوة أوسع من هذه فى مسرحيتى (الدنيا فوضى) انظروا إلى هذا الحوار فى الفصل الأول ونحن الآن فى نادى المرأة الجديدة الذى أسسته سونيا وقد حضر ابن عمها أحمد الذى كان خطيباً لها ففسخت خطبته ، ليرى ماذا تصنع سونيا فلما حضرت هى والدكتورة غندورة اختبأ وراء الستارة ليراها من حيث لا تراه ، متواطئاً فى ذلك مع بيومى فراش النادى .

سونيا : انتظر يا بيومى .. ماذا تشربين يا دكتورة ؟ قهوة ؟ شاى ؟

غندورة : لا لا أشرب القهوة أو الشاى بعد العصر .

سونيا : غازوزة مثلجة ؟

غندورة : لا مانع .

سونيا : واعمل لى أنا قهوة يا بيومى .

بيومى : سكر ؟

سونيا : ع الريحة .

بيومى : فيم يا ستى كفى اللّه الشر ؟ السكر موجود ولله الحمد سأعملها لك بسكر مضبوط كالعادة .

سونيا : قلت لك ع الريحة : ومن اليوم قهوتى ع الريحة أفهمت ؟

(لحظ بيومى اهتزاز الستارة ويلمح وجه أحمد فيتنحنح ويرتبك)

سونيا : ماذا بك ؟ ماذا تنظر خلفى ؟

بيومى : لا شىء يا ستى .

سونيا : لست على بعضك . كنت تتطلع خلفى وتتنحنح !

بيومى : (يمضى فى تنحنحه) القهوة التى ع الريحة .

سونيا : ما بالها ؟

بيومى : شرخت فى حلقى .

سونيا : أين شربتها ؟

بيومى : لا يا ستى ما شربتها لكنى سأعملها لك فوجدت طعمها المر فى حلقى .

غندورة : نكتة ظريفة .

بيومى : أنت أظرف .

سونيا : (تنهره) كفاية يا عم بيومى . . رح لشغلك .

بيومى : طيب يا ستى (يتطلع نحو الستارة) .

سونيا : اللّه ! ماذا تنتظر ؟

بيومى : (يتنحنح) بس لو تعطينى الدكتورة دواء لحلقى !

سونيا : يا مغفل .. هذه ليست دكتورة فى الطب .

بيومى : ها .. مولدة . واللّه لو تتكرم بتوليد . . .

سونيا : بتوليد من يا وقح ؟ بتوليدك أنت ؟

بيومى : حاش للّه يا ستى : الحمد للّه نحن الرجال لا نحبل ولا نلد . إنما أقصد امرأتى أم عبد المولى . . هذا شهرها . عقبى لك .

سونيا : امش يا وقح !

ألا ترون كيف تترقرق روح الدارجة المصرية فى هذا الحوار . وأحب أن أعترف هنا بأننا لم نبلغ الكمال بعد فى هذه المحاولات . ولكنا إذا مضينا فى هذا السبيل فسنبلغه لا محالة فى المستقبل القريب ، ويومئذ نتخلص شيئاً فشيئاً من مشكلة الازدواج اللغوى التى نعانيها اليوم .

البناء أو التخطيط

يأتي دور التخطيط المسرحي فى المراحل الأخيرة من الاستعداد لكتابة المسرحية وهو ما يتصل بالهندسة الشكلية لبناء المسرحية من حيث تقسيمها إلى فصول ومشاهد .

وتوجد أشكال كثيرة فقد تكون المسرحية فى ثلاثة فصول أو أربعة مفردة أى دون أن ينزل الستار فى خلال الفصل الواحد ، وهذا هو الشائع اليوم حيث يكون الأول لإثارة الاهتمام بالموضوع والثانى للوصول بالمشكلة إلى الذروة والثالث لتجميع ما تناثر من الخيوط ووصل بعضها ببعض تمهيداً لحل العقدة الكبرى عند الختام .

وقد تحتوى هذه الفصول أو بعضها على أكثر من منظر . وقد تبنى المسرحية على مناظر متعددة مثل مسرحية المراعى الخضر Green pastures للكاتب الأمريكى Marc connelly فهى تحتوى على ثمانية عشر منظراً وهذا فى الغالب حين يكون الموضوع تاريخياً متسلسلاً .

وقد اتفق لى مثل هذا فى مسرحية (إله إسرائيل) التى تعالج المشكلة اليهودية من أقدم عصورها حتى اليوم فهى تحتوى على بضعة عشر منظراً مقسمة إلى ثلاثة أجزاء : الأول : فى عهد موسى عليه السلام والثانى : فى عهد المسيح عليه السلام والثالث : فى العصر الحاضر .

والعبرة على كل حال بما يقتضيه الموضوع فى ذاته فهو الذى ينبغى أن يحدد الشكل الملائم للمسرحية فعلى الكاتب المسرحى أن يستوحى الشكل من موضوعه مستهدياً فى ذلك كله بروح التناسب والتناغم .

نقطة الهجوم :

ومن أهم الأغراض التي تقصد من البناء والتخطيط تيسير حكاية القصة واختيار نقطة الهجوم . فالكاتب المسرحى حين يدير الحوار بين شخوصه في موقف بعد موقف إنما يحكى فى الواقع فصلا بعد فصل من قصة : فنرى أحداث القصة تتقدم خطوة بعد خطوة وتتفتح صفحة بعد صفحة من خلال الحوار .

وهذا يتطلب براعة خاصة لدى الكاتب المسرحى غير مطلوبة لدى الكاتب القصصي ؛ فكاتب القصة يتمتع بحرية أوسع إذ يستطيع أن ينتقل من مكان إلى مكان ويثب من زمن إلى زمن قبله أو بعده حسبما يريد وليس كذلك كاتب المسرحية فهو مطالب بأن يحكى كل قصته فى زمن لا يتجاوز ساعتين أو ساعتين ونصفاً على الأكثر وأن يحكيها كلها فى الزمن الحاضر كما أنه مقيد بالمكان الذى تجرى فيه الحوادث لا يستطيع أن ينتقل منه إلى مكان آخر إلا بعد أن يسدل الستار على الفصل ليبدأ الفصل الذى يليه . أى أنه مطالب بأن يحشد كل ما يريد أن يحكيه من أحداث قصته فى هذا الحيز الضيق من المكان والزمان بحيث يستوعب مع ذلك جميع أقطار الحياة التى يصفها بكل أبعادها وأغوارها .

ومن ثم يحتاج كاتب المسرحية إلى حذق خاص لفن حكاية القصة يستطيع به أن يتحيز نقطة البدء أو نقطة الهجوم كما يسمونها بحيث يختصر الطريق إلى لب الموضوع دون أن يفقد الجمهور التشوق والتطلع إلى ما يتصل به من ملابسات وتفاصيل .

ويعتبر إبسن من أبرع الكتاب فى هذه الناحية ، ودونكم مثلاً من ذلك فى مسرحية Rosmer Sholm لتروا كيف وفق فى اختيار نقطة بدئها توفيقاً عجيباً ، يرفع الستار فى الفصل الأول عن بهو فى بيت ريفى قديم يدل كل شىء فيه على الهدوء واستقرار الحال . ونرى فى البهو امرأتين تنتظران عودة سيد البيت فى قلق : إحداهما شابة جميلة والثانية خادمة عجوز . تتطلع العجوز من النافذة فتلمح السيد قادماً من بعيد فتصيح قائلة : « يا إلهى إنه سيمر فوق الجسر » .

فتهتز الشابة طربا لسماع ذلك وتدنو من الشرفة لتتطلع منها كذلك ولكنها لم تلبث أن أصيبت بخيبة أمل حين رأت السيد قد انعطف إلى طريق آخر غير طريق الجسر .

وهنا يثور فضولنا فنتساءل كيف استطاع هذا الحادث البسيط الذى يبدو ألا أهمية له أن يثير اهتمام هاتين المرأتين إلى هذا الحد .

ويأتينا الجواب حين ينكشف لنا شيئاً فشيئاً أن لعبور ذلك الجسر أهمية بالغة عند الشابة (ربيكا) وهذا هو اسمها وذلك لأن زوجة السيد (روزمر) وهذا هو اسمه ، قد انتحرت قبل ذلك بأن ألقت بنفسها إلى الدوامة من هذا الجسر وكان لربيكا هذه يد فى دفعها إلى هذا المصير طمعا فى أن يتزوجها روزمر من بعدها دون أن يعلم إذ ذاك من أمرها شيئاً . وكان روزمر شديد الأسى على زوجته فكان لا يطيق العبور على ذلك الجسر . فلو أنه عبر الجسر ذلك اليوم لكان معنى ذلك عند ربيكا أنه قد سلا زوجته المتوفاة فيقوى أملها فى الظفر به ولكنه لم يفعل فشعرت بخيبة أمل .

وقد يختار الكاتب نقطة هجومه فى موضع ثم يبدو له أن يختارها فى موضع آخر فيعدل عن الأولى إلى الثانية .

وقد وقعت لى تجربة عجيبة فى هذا الصدد سأقصها عليكم لتروا كيف يضطر الكاتب فى بعض الظروف إلى إجراء تعديلات فى مسرحيته ما كانت تخطر له على بال .

لقد رأيتم كيف بدأت مسرحية (سر شهر زاد) بتسلل شهريار إلى مخدع زوجته بدور حيث طفق يشم ثيابها ويضم وسائدها فى لهف والتياع مما يثير الفضول والتساؤل ثم ينكشف شيئاً فشيئاً الباعث له على هذا السلوك الغريب .

ولما عرضت المسرحية على الرقابة تمهيداً لإخراجها اعترض الرقيب على هذا الفصل زاعما أن فيه شيئاً من الإثارة الجنسية . فناقشته فى ذلك وكانت حجتى أن ما زعمه من وجود الإثارة الجنسية ليس مقصوداً هنا لذاته وإنما لأن الموضوع اقتضاه إذ هو فى صميمه يمس هذه المشكلة الجنسية .

وبعد أخذ ورد وافق الرقيب على إخراج المسرحية بشرط ألا تفتتح بهذا الفصل حتى لا يفاجأ الجمهور بما فيه . وطفقت أفكر فى حل يحقق هذا الشرط دون أن أضطر إلى حذف الفصل الأول أو تعديله فجاء الحل عجيباً جداً وهو أن تفتتح المسرحية بالفصل الثانى الذى يرفع الستار فيه عن شهر زاد فى بيت أبيها الوزير وهى ذروة الأزمة إذ كان شهريار قد طلبها لتزف إليه فتلقى نفس المصير الذى لقيته عشرات العذارى قبلها .

أما الفصل الأول فيوضع بعد المشهد الأول من الفصل الأخير على اعتبار أن حوادثه قد وقعت فى زمن مضى ، وذلك على طريقة الارتداد إلى الماضى Retrospective .

وأعجب من ذلك أننى لما شاهدت هذه المسرحية ممثلة بهذه الطريقة وجدت أن هذا الوضع الجديد الذى اضطررت إليه اضطراراً قد أكسب المسرحية قوة وتركيزاً لا يعطيها وضعها الأصلى ، وإن أورث موضوعها شيئاً من الغموض يقتضى من الجمهور مزيداً من الجهد فى التأمل والمتابعة .

ولا أستطيع حتى الآن أن أقطع أى الوضعين أفضل لأنى لم أشاهد الوضع الآخر على المسرح .

وقد أوردت لكم هذه التجربة لما فيها من الطرافة ولأثبت لكم أيضاً أن المؤلف المسرحي مهما خيل إليه أنه قد بلغ الغاية فى تخطيط مسرحيته فلا يزال أمامه مجال للنظر والتفكير لعله يهتدى إلى وضع أفضل وأكمل.

الدخول والخروج

قد يظن بعض الناس أن حركة الدخول والخروج للشخوص أمر مستقل بذاته لا يدخل فى صميم بناء المسرحية وعلى ذلك يجوز للكاتب أن يدخلهم ويخرجهم كما يشاء حيث يشاء . وهذا خطأ فليس فى المسرحية شيء قائم بذاته لا يخضع لمنطقها العام ولا تقتضى وجوده ضرورة حتمية .

فعندما يدخل الشخص من الشخوص أو يخرج لابد أن يكون ذلك لضرورة طبيعية فيشارك فى إفصاح الشخصية عن ذاتها ويساعد على نمو الخط الدرامى . والكاتب الذى يدخل شخوصه ويخرجهم دون داع مفهوم وسبب معقول إنما يدل قصوره هذا على أنه لم يعرف شخوصه بعد معرفة عميقة تؤهله للكتابة عنهم .

ولتوضيح هذا لا بأس أن ننظر إلى الدخول والخروج فى مطلع الفصل الأول من (سر شهر زاد) الذى سبقت الإشارة إليه .

فعندما يرفع الستار عن مخدع الملكة نرى شهريار داخلا يتسلل فهذا الدخول المتسلل يفصح عن شخصية شهريار وعن الحالة النفسية التى يعانيها مما زادها وضوحاً بعد ذلك لثمه لثياب الملكة وللوسائد التى على سريرها . ثم تدخل الملكة بدور فتراع لوجوده هناك وكانت خارجة من الحمام فلا غرو أن تدخل مخدعها لترتدى ملابسها وتأخذ زينتها ثم لا غرو أن تقبل القهرمانة لتساعدها فى الزينة ولكنها لا تدخل بل تظهر عند الباب فقط ثم ترتد خارجة إذ وجدت الملك هناك على غير توقع .

من هذا المثل ترون أن كل دخول وخروج هنا يقتضيه الموقف ويفصح عن هؤلاء الشخوص الثلاثة ويساعد على النمو الدرامى .

التجارب الجديدة فى الكتابة المسرحية

هل يلزم اتباع هذه القواعد التى أشرت إليها لكتابة المسرحية الجيدة ؟ ألا يجوز لكاتب مسرحى أن يخرج عليها ويقوم بتجارب جديدة فى فن المسرحية غير معروفة من قبل ؟

والجواب على ذلك أن هـذه القواعـد والأصـول لا ينبغـى أن يخـرج عليها الكاتب المسـرحى إذا شـعر بالحاجـة إلى ذلـك ليحقـق غرضـاً مـن الأغراض الهامة لا سبيل إلى تحقيقه فى رأيه بغير هذه التجربة .

وقد فعل ذلك كثير من كبار الكتاب إذ خرجوا على بعـض القواعـد التى كانت مرعية فى عصورهم ، وهذا شكسـبير أصلـح مثـل لذلـك إذ خرج على قانون الوحدات الثلاث . وقـد قلنـا فيمـا سبق إن الموضـوع ينبغى أن يحدد هو الشكل الملائم للمسرحية .

ومهما يسمح للكاتب من خروج على القواعد والأصول فلن يخرج بأى حال على القواعد الأساسية التى تتلخص فيما يلى : ـ

١ ـ نمو الشخصيات عن طريق الصراع .

٢ ـ طريقة الانتقال التدريجى .

٣ ـ وجود الفكرة الأساسية الواضحة .

٤ ـ الوحدة الفنية أو التناغم العام .

الرمزية فى المسرحية Symbolism

يوجد نوعان من الرمزية فى المسرحية : نوع يقوم على تجسيد المعانى فى أشخاص يكونون رموزاً لتلك المعانى وهـذا مـا يطلقـون عليـه كلمـة Allegory حيث يكون كل شخص فى المسرحية وكل حادث وكل شـىء رمزاً لمعنى أو لشىء آخر .

ومن هذا القبيل ما فعله بعض الكتاب الروس إذ كتب مسرحية سماها (مسرح الروح) فجعل المسرح ذاته رمزاً للإنسان وجعل الشخوص الذين يتحركون على المسرح رموزاً للصفات والخلال التى تصطرع فى نفس الإنسان .

وترون كثيراً من هذا النوع فى المسرحيات المدرسية حيث يرمز إلى التاريخ مثلا بشيخ هرم وقور وإلى مصر بفتاة جميلة وهكذا .

والنوع الثانى هو ما يكون فيه الرمز كليا عاما شائعاً فى المسرحية كلها بحيث تكون المسرحية واقعية نابضة بالحياة في حوادثها وشخوصها كأية مسرحية جيدة . ولكن يكون لها فوق هذه الدلالة الطبيعية دلالة ثانية أدق وأعمق وتقع الدلالة الأولى موقع الصدى من الصوت .

وهذا النوع أفضل وإجادته أصعب ويجيء فى الغالب دون وعى من المؤلف أو قصد ظاهر وإلا ظهر التكلف والتعمل فيه ففسد .

وقد اتفق لى مثل هذا فى (مأساة أوديب) التى كتبتها تحت تلك الظروف القاسية على أثر النكبة القومية الكبرى نكبة فلسطين كما سبقت الإشارة إلى ذلك فى فصل مضى .

وقد سبق تلخيص المسرحية فلأحاول الآن أن أشرح لكم الرمز الذى تدل عليه كما وعدتكم من قبل . وأسارع فأعترف لكم بأن هذه المهمة شاقة علىّ وأنى لست واثقاً فيها من بلوغ ما أريد .

لقد رأيتم كيف عالجت المسرحية تلك الأسطورة اليونانية علاجاً جديداً بمضمون جديد وعقيدة جديدة تخالف تلك العقيدة اليونانية القديمة التى تجعل الإنسان ألعوبة فى يد القدر وضحية لنزوات الآلهة . ولكن

المسرحية بالرغم من ذلك حافظت على شخوص الأسطورة وحوادثها كما هى فى الأصل إلا فى بعض التفصيلات الثانوية التى لا تخرج عن إطارها العام ، وإن وضعت لكل حادث من حوادثها تفسيراً يختلف به مدلوله عن مدلوله فى الأصل .

إنها فى دلالتها الأولى قائمة بذاتها ، متسقة مع نفسها فى ذلك المحيط اليونانى القديم دون أن يربطه شيء بمحيطنا العربى أو أى محيط آخر معاصر فالشخوص هى الشخوص والحوادث هى الحوادث والعصر هو العصر . ولئن اختلف التفسير فإن ذلك لا يخرج بموضوع المسرحية عن كونه يونانياً قديماً لا علاقة له بأى شعب آخر أو أى عصر آخر .

ولكنك إذا تأملت فيها وجدت لها دلالة ثانية تعكس واقعنا العربى ـ وعلى وجه الخصوص الفترة بين حرب فلسطين والثورة المصرية ـ بدقائقه وتفاصيله دون تعيين أو تحديد لهذه الدقائق والتفاصيل من حيث مطابقتها أو مشابهتها لدقائق وتفاصيل القصة التى ترويها المسرحية .

لقد خضنا حرب فلسطين بجيوشنا الستة أو السبعة فماذا كانت النتيجة ؟ خسرنا الحرب من حيث كسبتها إسرائيل فأضيفت إلى رقعتها أراض واسعة .

فهل كان ذلك طبيعياً اقتضاه ضعف العرب وقوة إسرائيل ؟ أم كانت المسألة كلها مدبرة من قبل ، تواطأ عليها الاستعمار والصهيونية وفى خدمتهما بعض ملوك العرب وزعمائهم لجر الأقطار العربية إلى الحرب حتى تسفر عن هذه النتيجة المقصودة ؟

ومتى بدأ هذا التدبير ؟ ألم يبدأ منذ أعلن بلفور وعده المشؤوم بإقامة وطن قومى لليهود فى فلسطين ؟

فانظروا الآن إلى قصة المسرحية ألا ترون فيها مشابهة من هذا الذى حدث ؟ لقد أعلن لوكسياس نبوءته الكاذبة قبل مولد أوديب ثم وجه الأحداث نحو تحقيق هذه النبوءة حتى تحققت . وكان أوديب هو الذى سعى بنفسه إلى خوض غمار التجربة ، متحديا تلك النبوءة حتى وقع فى صميم المأساة طبقاً لخطة مرسومة لا يدرى هو عنها شيئاً ، تماماً كما سعى العرب إلى خوض غمار الحرب ضد إسرائيل ، متحدين بزعمهم كل القوى التى تناصر إسرائيل حتى وقعوا فى صميم المأساة طبقاً لخطة مرسومة لا يدرون عنها شيئاً .

وفى حرب فلسطين هدنتان الأولى والثانية أفلا تجدون فى قصة المسرحية مشابها لهما فى ذهاب أوديب إلى طيبة مرتين : الأولى ليقتل أباه والثانية ليتزوج أمه ؟

والإقطاع الذى كان متحكما فى مصر وغيرها من البلاد العربية ألم يكن مسئولا عن نصيبه فى هذه المأساة ، ومآس غيرها كثيرة حتى بلغت قمتها فى حريق القاهرة ؟ أفلا تذكركم قصة المسرحية بشىء من ذلك فى الطاعون الذى انتشر فى طيبة ، والذى كان سببه احتجان المعبد للأرض الزراعية حتى لم يبق للشعب منها إلا القليل .

وتلك الحركة الدينية التى كانت فى الأصل منار هداية وإرشاد ، ثم انقلبت مطية لبلوغ المطامع الشخصية وأضحت خطراً يتهدد البلاد

بالدمار ألا تجدون لها مشابها في معبد دلف الذى تحول من مركز هداية وإشعاع إلى سوق تجارة وأطماع ؟

ومصادرة أملاك المعبد وما تلاها من توزيع الأراضى على شعب طيبة . ألا يذكركم ذلك بما قامت به الثورة المصرية من المصادرة والتوزيع ؟

ومن الذى قام بذلك فى الأولى ؟ أليس أوديب الذى تجرع غصة المأساة وعانى ذلها وخزيها ؟

ومن الذين قاموا بذلك فى الثانية ؟ اليسوا هم الذين اكتووا بحرب فلسطين وعانوا ذل المأساة ؟

ومتى جاء الإنقاذ فى الحالتين ؟ ألم يجئ حين اشتد الكرب وعظم الخطب وبلغت القلوب الحناجر ؟

وحين كانت طيبة ترزح تحت كلاكل الخطب والبلاء ألم يوجد فيها من يدعو إلى استفتاء المعبد ؟ أفلا يوجد فى العرب حتى اليوم من يدعو قومه إلى الالتجاء إلى الأحلاف الاستعمارية ؟

وترزياس الكاهن المطرود الذى وقف مع أوديب فى ساعة الشدة وحشد له الأنصار والشهود ، ودافع عنه أمام محكمة الشعب وكان سبب اندحار لوكسياس وسقوطه ألا يذكركم فى كثير من الوجوه بدولة معروفة وقفت من العرب مثل هذا الموقف ، ودافعت عنهم فى المحافل الدولية ، وكانت سبباً فى اندحار أعدائهم ؟

وهكذا تستطيعون أن تمضوا فى استنباط وجوه الشبه بين هذه المأساة كما صورتها المسرحية ، وبين واقعنا العربى ، لا على أساس الرمز الجزئى الذى يخص كل شخص أو كل حادث فى أحدهما بشخص أو

حادث فى الآخر ، ولكن على طريقة الرمز الكلى الشائع فى المسرحية كلها كما قدمنا .

فقد يرمز الشخص أو الحادث إلى أكثر من شخص أو حادث ، فلوكسياس مثلاً يذكرك بالاستعمار من وجه وبالإقطاع من وجه ثان وبالحركة الدينية الحائدة عن سبيلها من وجه ثالث .

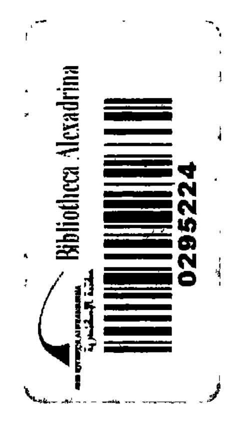
إن الرمز هنا يتذبذب فيمس وتراً هنا ويمس وتراً هناك كالسيمفونية التى يثير توقيعها فى نفسك مختلف المشاعر والأحاسيس دون أن تستطيع على التحديد أن تقول : هذه النغمة تثير كذا وكذا من المشاعر ، وهذه النغمة تثير كذا وكذا من الأحاسيس .

فهــــرس

رقم الإيداع ٧٠٨٢ / ٨٤
الترقيم الدولى ٢ ـ ٠١٢٤ ـ ١١ ـ ٩٧٧



الناشر
مكتبة مصر
سعيد جودة السحار وشركاه
٣ شارع كامل صدقي - الفجالة
ت: ٥٩٠٨٩٢٠



الثمن ٢٥٠ قرشا

دار مصر للطباعة
سعيد جودة السحار وشركاه